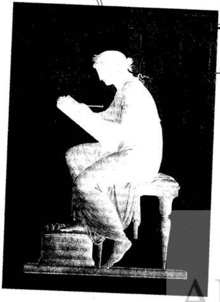
عن صناعة القصائد وسُلطة الشعر

يوآخيم سارتوريوس



كليو تكتب على لوحة، وهي عند قدماء اليونان «موزيَة» التاريخ والشعر الملحمي

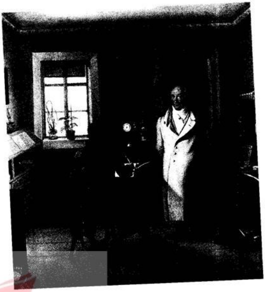
لستَ تستطيع في الحقيقة جعل قصيدة أصلاً لقصيدة أخرى. غير أنَّ الشعر، إنْ كان عظيمًا، اشترك على نحو يلفت النظر مع سواه من الأشعار في إطار لغوي مشترك. وفي عام 1969 خاطب بيير جان جوف (1) جوزيبه أونغاريتي (2) مذكِّرًا إيَّاه بلقاء كان بينهما قبل ستَّة وثلاثين عامًا، فكتب إليه: «نكافح اليوم معًا، وقد مات أترابنا، من أجل الشعر». والشعر عند جوف، كما كان عند اليونان القدماء، فنٌّ مناضل من فنون «الخَلق». ويراد بالخَلق: الإبراز، الولادة. وهو يشارك أونغاريتي التصوُّر بأنَّ شعراء الرومانسية ما يزالون حتَّى اليوم يمارسون العنف: «فقد أحسُّوا بتقدِّم اللغة التي ينتمون إليها في العمر، أحسُّوا بثقل آلاف السنوات الذي يجري في دمائهم، وردُّوا للذاكرة مقدارها من الخوف. واستطاعوا في الوقت نفسه ومن خلال جهود لحوحة أنْ يحوزوا القدرة على إعطاء الذاكرة الحرِّية بالمقدار الذي ترومه لنفسها». والشعر قديم، والشعر نزر. ويقول جوف: «فإنْ كان الشعر قد عبر في تاريخه بأدوار شتَّى، وتزيَّا بأزياء متباينة، فاتَّخذ حينًا شكل الخطبة، وازدان حينًا آخر بالحلي، آخذًا في ذلك بالأعراف اليسيرة للبلاط الملكي أو المجالس الأدبية، فذلك لأنَّه، مثل كلِّ عمل من أعمال الابتكار، نزر جدًّا.»

ويغلب أنَّ عدد أساليب الكلام الشعري كبير بعدد الشعراء أنفسهم، وكان فالتر هولر أجملَ هذه الطرق في عمله الموسوم «نظرية الشعر الوجداني الحديث»، وكشف على نحو جليٍّ مدى التنوُّع في قرننا في هذا الباب من أبواب الكلام. وكان نشب جدال كثير حول الشعر. فبعضهم زعم أنَّه مات، وآخرون أنَّه بات متكلِّفًا متصنِّعًا، وقد نمت عليه الطحالب، وما عاد يرجى منه نفع إلاَّ من باب الحنين العاطفي إلى الماضي. غير أنَّ الشعر القديم بقي محافظًا على شبابه على نحو يلفت النظر. وقام النزاع بين نوعين من أنواع القصائد: القصائد القصيرة. المركَّزة، والأخرى الطويلة المسترسلة، بين التركيز على «الشحنة» الميتافيزقية للكلمة حتَّى تكاد تصل حدَّ الصمت، وبين اللعبة الفسيحة للإشارات والأنغام، للمعاني والسحر. كان النزاع بين «الشعر كأنَّه غرزة المجرفة» (سياموس هيني) وبين الشعر يقطع أشجار الغابة قطعًا (غونتر آي، وتاديوس روتزيفيتش)، وبين الشعر كما يصنعه الشاعر نفسه.

فإذا ما حاولتُ، رغم كلِّ الفروق، أنْ أنظر إلى الأمر نظرة شاملة خلصتُ إلى وجود سمات مشتركة: فالشعر كلام مركَّز، مختصر، ثمَّ هو كلام مجرَّد، لا ينطلق بالضرورة من الحاجة إلى نقل المعاني إلى الآخرين. وهو ثالثًا كلام إيقاعي، فهو ذو صوت، وهو يتنفَّس. أمَّا السمة الرابعة

(1) Pierre Jean Jouve (2) Guiseppe Ungaretti

غوته يُملي على كاتبه ، وهو يجول في مكتبه منتصب القامة ، شابكًا يديه إلى ظهره . لوحة للرسام يوهان يوزيف شميلر



فهي أنّ الموضوع الوجداني عندما يغوص في الذات غوصًا لا حدّ له ، ينطق ، وهذا من باب التناقض ، بما يحثُه العموم ، مع أنّه يحاول الابتعاد عن هذا العموم من خلال هذا الأسلوب البلاغي .

وكان يوزف برودسكي عبَّر عن هذه السمات المشتركة بقوله : «كي يتمكّن المرء من تطوير حسّة الأدبي ليس له إلاّ سبيل واحد ، ألا وهو قراءة الشعر الوجداني . (...) فالشعر الوجداني باعتباره أسمى أشكال الكلام الإنساني ليس أكثر طرق التعبير عن التجارب الإنسانية اختصارًا وتركيزًا



توماس برنهارد يجول هو الآخر في الغرفة . مثل غوته . لكنّه يمسك بذقنه إمعانًا في التركيز . صورة من عام 1981



أنّا سيغرس تشتغل على الآلة الكاتبة متنسّمة عبير سجارة . صورة من عام 1955

فحسب ، بل هو يوفّر ، في الوقت نفسه ، أفضل معيار لكلّ نشاط كلامي» .

فشكلُ الكلام يحتلُ مكانة متقدّمة إذن في الشعر الوجداني . فهو يترفّع عن الكلام العادي الذي يحيط بنا في الليل والنهار (...) . وكان التناقض بين اللغة الشعرية ولغة التواصل العادية قد بلغ مداه منذ شعر بودلير ومالرميه . فالشعر الوجداني ما عاد يخاطب قارئًا يريد الفهم دون أنْ يعنّي نفسه بفكّ ألغاز الشعر . فيبدو أنَّ اللغة تحدُث في الشعر على نحو يغاير حدوثها في مواطن الكلام الأخرى . فكأنَّما ثمّة صراع مع اللغة يستخرج منها كنهها باعتبارها متجاوِزة ، متحوّلة . فيبدو أنَّ الألفاظ تمرُّ عبر شيء لتصبح كلمات شعرية . ونلفي أحيانًا آثار هذا الصراع في القصيدة نفسها . غير أنَّ هذا الصراع كثيرًا ما يحدث قبل كتابة القصيدة ، في

الشدَّة الناشئة عن الاجتهاد في تسمية مسمَّيات العالَم.
فاللغة تأتي من العالَم، إذ هي تطنُّ في العالَم كما يطنُّ البحر في الصدَفة، ثمَّ ما تلبث أنْ تمسك بزمامه بعد أنْ كان يمسك بزمامها. فاللغة بوصفها صوت العالَم، صوت الحقيقة، تعبُر خلال صاحب الشعر الوجداني الذي تريد التعبير عنه. فالشاعر لا يغفل عن نفسه، لكنَّ اللغة تملك عليه نفسه، يتصالح معها ويصالحها مع تجاربه الجديدة، فهو ليس غريبًا عنها. وهو لا يتحالف مع الذين يسعون إلى فهم الأشياء اليومية فهمًا عجلاً. وهو لا يسعى بالضرورة إلى التجديد في اللغة، مع أنَّ اللغة أكثر الأشياء تحليقًا وأكثرها عطاءً (فالتر هولر)، وإنَّما يبدو أنَّ اللغة تستمدُّ بقاءها من الشاعر.

وقد كان يوزف برودسكي عبَّر على نحو أكثر تطرُّفًا من سواه عن أنَّ اللغة تصطفي الشاعر ليكون وسيطًا لها. وكان قد نقض مفهوم الشاعر بوصفه فنَّانًا لغويًّا، وأعاد التصوُّر القديم للشاعر الذي يجعل له وظيفة بسيطة باعتباره «ناطقًا لغويًّا». وهذا الفهم لبرودسكي فهم انتقائي. وهذا الفهم للغة الذي يوشك أنْ يكون دينيًا يرجع إلى سان خوان دي لا كروز، وجون دونه، ونوفاليس، وهو يضمُّ وجهات نظر لجوف وأُنغاريتي، بل حتَّى وكذلك جابيه أو جاكوتيه. وقوام هذا الفهم هو أنَّ القصيدة تكون موجودة أصلاً قبل نظمها في أشكال عدَّة، حتَّى يُتاح للشاعر نظمها. إنَّ «الحضور الفاضح» الذي «تنضوي عليه القصيدة وتقوم به» (روبرت كيلي) هو في الوقت نفسه، القصيدة نفسها: فهي تجسيد للممكن غير المحدود في اللغة: وذلك من خلال انتشال الكلمات، والتنصُّت على الأنغام، وتمثيل الأشكال المرسومة، وتجسيد الشخوص، في عبارات الشعوذة.

أمَّا هؤلاء الذين يتَّهمون القصيدة بالقصور، أو أنَّهم يعدُّونها من مخلَّفات الماضي، لما فيها من سمات فردية غير مناسبة للزمان، فقد ثبت أنَّهم على غير حقّ. فقد استطاع الأسلوب المخالف والمتفرِّد من إثبات نفسه في وجه التيَّار العامّ. ولستُ أقصد بذلك القصائد السائرة على ألسنة العامَّة، والتي ما تزال تُكتب اليوم، وإنَّما أتحدَّث عن المقاومة للغة العادية، عن صمود اللغة الحقيقية، اللغة المتنبِّئة. وما استطاع أحد أنْ يعبِّر عن ضرورة الشعر وعن قدرته على الكشف على نحو أفصح ممَّا فعل نوفاليس: «إنَّ معنى الشعر يتَّصل اتِّصالاً وثيقًا بالصوفيَّة. فالشعر هو الإحساس بالخاصِّ، بالشخصي، بالمجهول، بالمحاط بالأسرار، بالمراد تجليته، بالضروري الذي يحدث صدفة. فهو يبيِّن غير المبيَّن، فهو يرى الخفي، ويحسُّ بما لا يُحسُّ، وهكذا».

فالحديث هنا عن سُلطة الشعر، وهي سلطة تتَّصل بالتنبُّؤ، «بالقدرة على الرؤيا». فالشعر ينطق عن شيء مختلف، شيء معتم لا يستطيع النطق. وربَّما رأى المرء في ذلك اليومَ زعمًا خاطئاً، غير أنَّه ليس كذلك. فالطريق يفضي من نوفاليس إلى رامبو، فسيلان، وميلوش، وآيغي، وزانزوتو، فإلى سائر الشعراء الذين يزعمون أنَّ اللغة الحقيقية تنطق من خلالهم.

ويبقى، على أيَّة حال، قدر يسير من الشكِّ. هل الأمر حقًّا كذلك؟ في النظرية وفي الواقع؟ خير الأمور أنْ يسأل المرء الشعراء.



يوآخيم سارتوريوس، وهو شاعر ومترجم، ومنذ 1996 السكرتير العام لمعهد غوته

المصدر: صحيفة فرانكفورتر روندشاو FRANKFURTER RUNDSCHAU

إشكالية الكتابة بلغتين

عادل قرشولي

في لقاء عقد في مدينة مونتريال بكندا بين كتّاب يكتبون باللغة الألمانية، وكتّاب يكتبون بالإنكليزية والفرنسية رغم أنّ هذه اللغات ليست لغتهم الأم، ألقى الشاعر السوري عادل قرشولي الحائز جائزةَ مدينة لايبزغ وجائزة الأكاديمية البافارية (أدلبرت فون شاميسو) للأدب، محاضرة حول تجربته الشعرية وإشكالية الكتابة بلغتين، نقتطف منها المقاطع التالية:

في مطلع الستينات، وفيما كنت أجمع كلّ ما في ذاتي من غرور وجرأة لأكتب الشعر باللغة الألمانية، التقيت الشاعر التركي العظيم ناظم حكمت. كنت أعرف أنّه قضى ثلاث عشرة سنة من عمره في موسكو، لذلك سألته ما إذا كان يكتب الشعر أحيانا باللغة الروسية. كان يرتشف كأس البيرة بنهم وكانت المترجمة تنظر إليه بسخط لأنها كانت قد ذكّرته خلال الأمسية أكثر من مرّة بمرضه وبتحذيرات الطبيب. ضحك بكلّ ما في عينيه من زرقة وودّ وأجاب: «إنّني يا عزيزي أجد صعوبة بكتابة الشعر باللغة التركية، فكيف تريدني أن أكتبه بالروسية!»

رغم أنّ جواب باول تسيلان، الشاعر الألماني الذي عاش فترة طويلة من حياته في باريس مشابها لجواب ناظم حكمت، إلاّ أنه كان أقلّ دبلوماسية وأكثر تحديدا وحسما. في ردّ على سؤال مماثل وُجّه إليه عام 1961 قال: «إنّني لا أؤمن بالكتابة بلغتين. نعم، ثمّة تحدّث بلسانين؛ لكنّ الشعر هو نوع من القدرية، تتمثّل في وحدانية اللغة».

أمّا جنكيز آيتماتوف، الكاتب القرغيزي الشهير، فجاء ردّه مغايرًا. قال: «أصبح لدينا على صعيد الإبداع الفنّي خبرات واسعة بصدد الكتابة بلغتين. هذه الخبرات تؤكّد أنّ أفضل السبل هو نصب الجسر بين اللغتين. أنا، على سبيل المثال، أكتب كتبي باللغتين القرغيزية والروسية. وحينما أكتب كتابًا بالقرغيزية أترجمه بنفسي إلى الروسية. وعندما أكتبه بالروسية أترجمه إلى القرغيزية. هذه العملية المزدوجة تهبني متعة بالغة. فهي بالفعل عملية ممتعة للغاية تحدث داخل الكاتب وتؤدّي في اعتقادي إلى اكتمال الأسلوب وإغناء الخيال التصويري للغة».

لم تكن لغة ناظم حكمت الروسية تمكنه، على ما يبدو، من كتابة الشعر بها. أو أنّنا نستطيع أن نفسّر جوابه، على الأقلّ، بهذا الشكل. لكنّ باول تسيلان، الروماني الأصل، الذي كتب الشعر بالألمانية، فقد كان يتحرّك بطواعية بين اللوغات الرومانية والروسية والفرنسية والإنكليزية ويترجم عنها، إضافة إلى أنّه عاش اثنتين وعشرين سنة من حياته في باريس. ونحن نعرف ممّن كانوا يعرفونه أنّه كان قادرًا على كتابة الشعر بالفرنسية، غير أنّه لم يفعل لأسباب مبدئية.

القصيدة، كما يراها باول تسيلان، هي إحدى الطرق التي تتحوّل اللغة فيها إلى صوت. وهي حركة أو طريق يسلكها الصوت إلى «الأنت». ولربّما كانت كذلك مشاريع وجود تستشرف نفسها بنفسها، وذلك بحثا عن ذاتها. إنّ الأنت التي يعنيها باول تسيلان هنا ليست الآخر، بل هي الأنا. وهي، بهذا المعنى، من الوجهة التنظيرية، نفي للوظيفة التواصلية للغة الشعرية. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى يذكر كثيرون ممن أرّخوا لحياة تسيلان أنّ موقفه من باريس وفرنسا يتجاوز حدود الحياد أو اللامبالاة ليصل إلى حدود الرفض والانعزال، رغم قضائه فيها نصف عمره. وربّما تمكّنا بشيء من التجاوز والتخيّل والابتسار أن نطلّ على النهاية المأساوية لحياته من هذه الزاوية كذلك، ونعتبر ذلك من المسبّبات التي أدّت إلى تلك النهاية الفاجعة. فقد ألقى بنفسه في نهاية أبريل من عام 1970 في نهر السين، ولم تكتشف جثّته إلاّ بعد عشرة أيّام من وفاته.

غير أنّ هذا المفهوم للشعر وهذا الموقف من وطن المنفى لا يشكّلان بشكل مطلق سببًا أحاديًا لرفض الكتابة بلغتين، أو للقفز إلى هوّة فاجعة. إنّ صمونيل بيكيت الإيرلندي كتب، كما هو معروف، نصف أعماله بالإنكليزية ونصفها الآخر بالفرنسية، رغم أنّ موقفه من الوظيفة التواصلية للغة يماثل، بل ويفوق في تطرّفه، موقف باول تسيلان.

وإذا شئنا أن نواصل لعبة الاستشهادات حول مشروعية

الكتابة بلغتين، تبيّن لنا أنّه لا يوجد جواب مطلق يمكنه أن يحلّ هذه الإشكالية، وأنّ المواقف من هذه الإشكالية لا يمكنها إلا أن تتعدّد وتتباين بتعدّد وتباين البصمات الحياتية والنصّية للشعراء والكتاب والمنظرين.

أنا، شخصيا، كنت أتمنّى أن أتمكّن من الإجابة على التساؤل بحماس آبتاتوف. أتمنّى أن أتمكّن من أن أزعم، كما زعم أدلبرت فون شاميسو دون تحفّظ، «أنني لم أفقد أبدًا ذلك الظلّ الذي وُلد بمولدي». قلت «كنت أتمنّى»، لأنني في اللحظة التي تركت فيها وطني وداست قدمي أرض ألمانيا الغربية التي لم أكن أفهم لغة أهلها ولا يفهم أهلها لغتي، فقدت ظلّي. حين جئت إلى ألمانيا كنت قد حققت بعض النجاحات الصغيرة على الصعيد الشعري في الوطن، إلاّ أنّ بداياتي التي كانت تحمل بعض البشائر كانت قد انشرخت قبل أن تتشكّل ملامحها وتكتمل.

وعندما يفقد الشاب في الرابعة والعشرين من العمر، شاب يتوهّم بكلّ حزم أنّه شاعر، شاب لا يمكنه بذلك أن يكون منزّها عن الوقوع في فخّ الغرور والنرجسية، فجأة لغته، عندما تتقلص ثروته التواصلية فجأة إلى حدودها الدنيا ويجد نفسه فجأة غير قادر على التعبير عمّا يجيش في كيانه أمام الآخرين، وعندما يعامله هؤلاء الآخرون فجأة كما يعاملون طفلا معوّقا فكريا، ليس من المستغرب عندئذ أن يتحوّل إلى ذئب متوحّش يتوه في عالم غريب. لا يمكن أن يُفهَم. عندئذ تتّخذ ذئبيّته أشكالا متعدّدة الوجوه، وتدفعه دون رحمة لدخول لعبة الرقص على حبل بين جحيم وجحيم.

كانت القصائد التي كتبتها آنذاك بالعربية مترعة بالحزن والغضب. كانت شرنقة تحميني وملجأ أهرب إليه. لكنني لم ألبث أن أدركت أنّ غياب المخاطب الحقيقي والتغييب الذي يستتبع ذلك يمكن أن يتحوّلا إلى كابوس يثقل الصدر كصخرة صلدة. كان لا بدّ من وضع قدم في صميم الساحة الثقافية الجديدة التي وجدت نفسي فجأة على هامشها.

النجاحات الأولى التي حقّقتها في مطلع الستينات إبّان ما سُمّي بالموجة الشعرية والتي حملت إلى تاريخ الشعر الألماني أسماء شعراء أمثال سارة وراينر كيرش، فولكر براون وهاينس تشيخوفسكي، أدولف إندلر وبيرند ييتش، بدت لي آنذاك نجاحات مخاتلة. القصائد العربية التي أضافت عبر ترجمتها إلى الألمانية اسمي آنذاك إلى تلك الأسماء كانت تتولّد عن أحاسيس شرقية. كانت صورها وموضوعاتها تتّسم بالغرابة. ولعلّ الوسط الأدبي، أو هكذا بدا لي، لم يفتح لي ذراعيه بتلك السعة إلاّ لذلك السبب، أي لكوني ذلك الشرقي المتّسم بالغرابة، ليضمّني بودّ ويشرع لي قاعات تغصّ بالمستمعين ويهديني قرّاء سحرتهم غرابتي الشرقية تلك. لم أشأ أن يُنظر إليّ كمخلوق خرافي غريب وأن يقتصر تأثيري على تلك الغرابة، إذ كنت ما زلت أؤمن دون تحفّظ بأنّ الشعر يغيّر العالم. لم أشأ أن أتحوّل إلى زهرة نادرة ملقاة في مزهرية تزين غرفة جلوس راضية رضية. كنت أحاول بقدر لا يستهان به من العُصابية أن أفهم الآخرين ما أريد. كانوا يلاحظون ذلك ويسيئون فهمي باستمرار. أضحيت من ناحية أخرى أهوي كذلك بإزميلي. كما قال شاميسو مرّة، على صخرة لم تعد تفجّر بي ينبوعا يفيض بحياة.

الآن، والآن فقط، كان لا بدّ لي أن أدرك بكلّ أسى أنّ الهوية لا تصل إلى أزمتها الحقيقية إلاّ بفقدان اللغة لوظيفتها كأداة للتواصل، إذ يبدأ الصمت في الضغط على الحنجرة ببطء لئيم. كان لا بدّ لي أن أدرك أنّ الغربة التي كنت أشعر بها حين كنت في بيروت لم تكن غربة حقيقية، فهي لم تكن أكثر من تبدّل في المكان. وكان لا بد لي أن أدرك أنني بتّ مضطرًا، كما قال بيتر فايس مرّة، «أن أزرع جذرا في اللغة الجديدة، أو أن أدفن في قبر الصمت».

عندئذ قدّمت لي الغربة ظلّها، فقبلته شاكرا. دفعته أمام جسدي كما لو كان ظلاً لهذا الجسد. وبدأت أكتب قصائد باللغة الألمانية.

لعلّ هذه المقايضة كانت مقايضة حمقاء، غير أنّني لم أكن لأتمكّن من تفاديها. كانت أشبه ما تكون بقدر محتوم. منذ تلك اللحظة بدأت رحلة المتاهة. لم تعد ثمّة عودة أو وصول إلى مكان. الحنين إلى اللغة الأمّ كان يكاد أحيانا يخدش الجلد والروح. كان يشبه حمامة نوح التي كانت كلّما أطلقتها للبحث عن شاطئ تعود من مطافها وهي لا تحمل أي غصن زيتون، معلنة أنّ الرحلة ما زالت مستمرّة.

الكلمة العربية كانت لم تزل تحمل في طيّاتها همسات الذكريات الأليفة، غير أنها كانت تبعدني في آن عن الحدث الذي كان يعايشني وأعايشه. الكلمة العربية تحوّلت إلى مونولوج، إلى صرخات في جزيرة نائية فارغة كادت تدفعني إلى هوّة الجنون. كانت الكلمة العربية قد فقدت بفقدانها لمخاطبها الحقيقي وظيفتها التواصلية التي كانت آنذاك هاجسي الأوّل. ولم تلبث الكلمة الألمانية المكتسبة أن تبدأ بالتدرّج في اعتراض طريق الكلمة العربية. إنّ ولوج مساحات الأدب الألماني بدراسته، ثمّ بتدريسه، وخاصة التعرّف المعمق لأعمال برتولت بريشت. والتي بدأت تنخر في الجذور، ألقت بي في البداية في أتون أزمة إبداعية حارقة. ولكي أمحو عن الجبين وشم الغرابة التي كانت تغطّي فيه كلّ الغضون، تجنّبت كلّ ما كان يمكن أن يشير إليه، ولو بخنصر خجول.

كنت أحاول التركيز من حين لحين على لغة واحدة، غير أنّني لم أتمكّن من اتّخاذ قرار حاسم. اللحظات التي كنت أعيشها في المحيط الألماني كانت تحاصرني من جميع جهات وجودي بلغتها الخاصة، وبالمعنى الأوسع للكلمة، وتطالبني بأن أمسكها في قصيدة. لذلك جاءت قصائدي التي كتبتها آنذاك بالألمانية في الدرجة الأولى وليدة لضرورة التواصل مع الآخر الذي كنت أعايشه ويعايشني. كانت عبارة عن وسيلة للتعامل مع واقع معاش في الراهن. وكانت تحمل، من هذا المنطلق، سمة ظرفية. بل ولم أكن لأخشى من

تسميتها قصائد مناسبات. إذ كان بإمكاني الاستناد في استخدام هذا المصطلح على شاعر بعظمة غوته : في الثامن عشر من سبتمبر عام 1833 كانت سعادة سكرتيره «إكرمان» لا توصف. حين سنحت له الفرصة أن يقضي ساعة بالقرب من غوته العظيم. يومها سجّل في حواراته مع المعلّم ملاحظة جعلت سعادتي بها كذلك لا توصف. لأنني وجدت فيها ما يؤكّد ما كنت أؤمن به على كلّ حال. قال غوته في ذلك الحوار : «إنّ العالم واسع وغني، والحياة متشعّبة إلى درجة لا تنتفي فيها المناسبات لكتابة القصائد. ولكن، على هذه القصائد أن تكون جميعها قصائد مناسبات. أي أن يكون الواقع هو الذي يمنحها الحافز والمادة لكتابتها. الحدث الخاص لا يتحوّل إلى حدث عام وشعري إلاّ حين يتصدّى له شاعر ليعالجه. إنّ كلّ قصائدي - والقول ما زال لغوته - إنّما هي قصائد مناسبات. فقد دفعني الواقع لكتابتها، وفي هذا الواقع تجد أرضيتها ومواقعها. أمّا تلك القصائد التي تدور في فراغ. فلا تعني شيئا بالنسبة لي».

القصيدة تقتصر. خلاف النثر والدراما. كما يقول معلّمي جورج ماورر «على التعبير المباشر للأنا المتأثّرة بشيء مهما كان شأنه». أنا كذلك كنت أحيانا أتأثّر بلحظة ما في الواقع المباشر الذي كنت أعيشه بشكل تفقد فيها جزئيتها أو ثانويتها وتتحوّل إلى كلّ شامل يطغى على ما حوله. هذا الحصار وهذه السطوة للحظة الآنية هما اللذان كانا يتحوّلان إلى شكل يتموضع في القصيدة. تلك القصائد لم تكتب بفعل إرادي. بل بشكل اضطراري. إذ لم أكن راغبا في التحوّل إلى قطعة من خشب يتقاذفها موج ما. بل كنت أرغب في أن أتحرّك. مواكبا حركة العالم المتحرّك من حولي...

غير أنّي بدأت أحاول منذ نهاية السبعينات أن أقرأ. كما يقول مارسيل بروست. «الكتاب في داخلي». وبدأت الكتابة تتحوّل لدي من وسيلة تواصلية إلى محاولة لفهم الذات. ولتحقيقها. وللبحث عن هوية لها. تراجعت العلاقة التخاطبية ووعي التأثير الجمالي بالتدريج وانحسرا إلى حدودهما الدنيا. أضحت القصائد تؤدّي في جلّها وظيفة كانت أشبه ما تكون بالمعالجة النفسية للذات. وبفقدان المخاطب لأهمّيته التي كان يتمتّع بها من ذي قبل. لم يعد اختيار اللغة يرتبط بمكونات هذا المخاطب وسماته المفترضة. بينما كنت أفرّق فيما مضى بشكل صارم بين القصيدة العربية والقصيدة الألمانية. لم أتورّع من أن أضيف إلى مجموعتي الألمانية الأخيرة «هكذا تكلّم عبد الله» حوالي عشر قصائد كُتبت أصلا بالعربية وأعدت صياغتها بالألمانية. وذلك بغضّ النظر عمّا للمجموعة من طابع السلسلة الشعرية التي تكون في حلقاتها كلاًّ شعريا لا يحتمل اختراقات تخدشه. كانت اللغة فيما مضى هي التي تختارني. إذ كان موضوعها وحافزها هو الذي يحدّدها. أمّا الآن. فقد بتّ أتمكّن من اختيار لغتي بنفسي. إذ أضحت الذات هي المخاطَب الأوّل، وإن لم تكن هي المخاطب الأوحد. وبما أنّ الذات حبيسة عالمين ولغتين، فلا يمكنها إلاّ أن تحاول التحرّك بينهما بأكثر ما يمكنها من طواعية. حتّى ولو تحوّل هذا التحرّك إلى نوسان بندول، لا يخلّف في الروح سوى الدوار.

كلاّ، لن أتمكّن من الادّعاء أنه بمقدرتي التحرّر من المخاطَب خلال العملية الإبداعية بشكل كلّي. مهما انحسر دوره فيها. لكنّني كنت أوجّه منتصف السبعينات في مجموعتي الألمانية «عناق خطوط الطول» إلى قصيدتي النداء الواثق :

أمسكي بي
حين أهمّ بالهروب
أمام حزني/
أمسكي بي
حين أهمّ بالهروب
أمام غضبي/
وأمسكي بي
حين أهمّ بالهروب
أمام فرحة القبول

وفي مجموعتي «وطن في الغربة» لم تعد القصيدة منتصف الثمانينات سوى : نصب جسر
من ذاتي
إلى ذاتي/
همسات مطر
في أذن الأشجار /
تلمس مسامات العالم
في ظلمة
لم تنقشع
بعد

أما زالت قصائدي. إذن. «قصائد مناسبات». الواقع وحده هو الذي يدفعني لكتابتها. كما قال غوته. أم هي ربّما «مشاريع للوجود. تستشرف نفسها بنفسها، باحثة عن ذاتها بذاتها». كما يرى باول تسيلان. أم كلا الأمرين. لست أدري. كلّ ما أدريه هو أنّني فقدت. وإلى الأبد. تلك «القدرية المتمثّلة بوحدانية اللغة». وأنّ هذا الشرح الذي يعذّبني والذي يخترق دونما رحمة كلّ المسامات. هو مضاعفة للذات وانتصاف لها في آن. وهو بذلك شرح سيبقى يجثم على الصدر والشعر. شرح سأظلّ مضطرًا، ربّما ما حييت. للتعايش معه والعيش فيه.







بول تسيلان في صُوَر أُخذت له عام 1960 في دار النشر س. فيشر بفرانكفورت

بول تسيلان مترجِمًا

معرض في متحف شيلر الوطني في مارباخ

هاينريش دوميس

خُصِّص معرض هذا العام الذي حمل عنوان «قربُ الغرباء» في متحف شيلر الوطني في مارباخ للتعرف على بول تسيلان (1). ولكنَّ المعرض لم يكن مخصَّصًا لدواوينه في الشعر الوجداني التي تُعدُّ من أفضل نظائرها في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، بل لعمله في الترجمة الذي يستحقُّ كذلك التقدير المناسب له لسببين. أوَّلهما: أنَّه نقل للقارئ الأدبَ العالمي الحقّ لمجموعة معروفة من الكتّاب الفرنسيين، والإنكليز، والإسبان، والإيطاليين، والروس في هذا القرن، فألقى بذلك الأضواء على مسألة مهملة، في معظم الأحيان، وهي الترجمة، بما لها وما عليها، لأنَّها تُقوَّم، في الأعمّ الأغلب، بأقلّ مما تستحقُّ. وثانيهما أنَّه يقدِّم الدليل على التواصل المتبادل بين الشعر والترجمة بأسلوب مقنع.

ويميط هذا المعرض والكاتالوج المعرِّف به اللثام عن ثروة من التفصيلات التي تقدِّم صورة كاملة مؤثِّرة لعمل رائع استغرق العمر كلَّه. وكانت البداية في تشيرنوفتيس التي كانت تتبع أوّل الأمر النمسا في عهد آل هابسبورغ، ثمَّ أصبحت تابعة لرومانيا، وهي اليوم في أوكرانيا، وكان مولده فيها عام 1920، فسُجِّل باسم بول أنْتشِل، ثمَّ انتقل منها إلى بوخارست، ففيينًا حتَّى انتهى به المطاف في باريس عام 1948 حيث وضع فيها نهاية لحياته عام 1970. وكان ميله اللغوي، وحبُّه للغات، وشغفه بالترجمة طابعًا مميِّزًا له منذ أيّام دراسته في الجامعة.

وقد وجد تسيلان الذي غدا شريدًا في اللغة وطنًا بديلاً له، شأنه في ذلك شأن الكاتبة النمساوية المعاصرة له إلزه أيشنغر (أنظر العدد 65 من «فكر وفن»). وأضفى على الشعر الألماني سمات لم يكد يضفها أحد سواه. وقد وصف كارل كرولوف ذلك في رثائه له بقوله: «كان يريد تقديم عصارة اللغة القابلة للغناء». وكان ذلك في زمن قال عنه الفيلسوف الألماني أدورنو إنَّ الشعر لم يعد فيه ممكنًا لأنَّه يجيء بعد معسكرات الإبادة النازية. وظلَّت باريس مقرًّا لسكنى بول تسيلان، ومكانًا لعمله، ووطنًا أدبيًا له حتَّى وفاته، وفيها علَّم عشر سنوات في كلية إعداد المعلِّمين العليا.

(1) Paul Celan







عانى المرارة غير مرّة عندما جعل الترجمة مهنة لكسب العيش لأنّها ارتبطت بالأجر الزهيد وبتذمُّر الزبائن، وهكذا اتّهمته دار للنشر بعد ترجمته رواية ماغريت للكاتب البلغاري سيمينون بأنّه غير مختصٍ، بالرغم من أنّه هو الذي يضع نفسه موضع الآخرين في شعرهم، وهو الذي يدرك أنّ الترجمة تتطلّب دقّة تامّة. فالمترجم كالراقص على الحبال؛ ولذا فإنّه كصاحب زورق يعبر من لغة إلى لغة أخرى، فعليه أنْ يقيس ضربة المجذاف بدقّة متناهية. وتسيلان هو الذي صاغ تعبير «القرب الغريب» الذي جعلوه شعارًا للمعرض.

وقد عرّف تسيلان هذا التعبير في كلمته التي ألقاها بعد حصوله على جائزة بوخنر عام 1960 تعريفًا دقيقًا على هذا النحو: «أمّا أنّ الشعر يتكلّم فنعم، إنّه يتحدّث دائمًا في شأنه الخاصِ، بل في أخصِ الخاصِ، ولكنّني أظنُّ أنّه كان من آمال الشعر منذ القديم أنْ يتحدّث على هذا النحو في شأن الآخرين. إنّ الشعر وحيد في سفر متواصل، ومَنْ يَنْظمه يتزوّد به».

وقد غدا هذا التزوُّد بالشعر المنظوم حافزًا حقيقيًا له في عمله في الترجمة، وكذلك في اتِّصاله بالغريب الذي يجعله لصيقًا به، وغدا أيضًا ملهمًا له في شعره الخاصِ. ويتمثّل ذلك، في المعرض، في الشاعر الروسي أوسيب مندلشتام الذي قُتل في عهد ستالين؛ إذ جعل تسيلان شعره موضوعًا لحزنه الخاصِ. ويشعر المرء، على الدوام، بالتزامه الشديد تجاه الغرباء وتجاه مؤلّفات الآخرين، ولا يراعي في التزامه هذا أحدًا حتّى الشاعر الألماني ريلكه الذي كان مبجّلا عنده فيما مضى؛ إذ وضع على ترجمته لإحدى قصائد الشاعر الفرنسي فاليري إشارة تعجُّب ساخطة إلى جانب ملاحظة تقول «كلام فارغ من ريلكه».

ولمّا كان تسيلان يمتلك هذا النزوع الشديد لأنْ يكون مترجمًا، فإنّ تهمة الانتحال التي رمته بها كيلر غول، بعد أنْ رعى ما نظمه الشاعر إيفان غول بعد وفاته، طبقًا لما كان كُلِّف به قد أصابته في الصميم.

وثمّة جانب أخّاذ في هذا المعرض هو القرب من واقع الحياة، فلا يتأرجح المترجم وعمله في هواء الشروح النظرية، بل يُقدَّمان كما هما في الحياة اليومية بوساطة الرسائل المتبادلة مع مراجعي الترجمات، وحساب المكافآت المالية، والأعمال التحضيرية الدقيقة الشاقّة، ممّا يعني أنّ زائر المعرض يستطيع أنْ يعايش، إلى حدٍّ كبير، تسيلان، ويلقي نظرة على ورشة عمله، ويتابع عملية الترجمة عنده خطوة خطوة.

المصدر: صحيفة زودفيست بريسه SÜDWEST PRESSE

في مسألة «الأدب الأوروبي»

مجدي يوسف

لاقت فكرة «الأدب الأوروبي» رواجًا كبيرًا في العصور الحديثة. وقد ارتفعت نبرة الحماس لها في أوروبا بعد نهاية الحرب العالمية الأخيرة بصورة خاصّة، إذ صارت بديلاً للنزاعات المتقوقعة داخل أدبها القومي. ولا سيما لدى الأقطار الأوروبية الكبرى التي دارت بينها رحى القتال في الحرب الكونية الثانية. وهكذا، فقد استُقبل باحتفاء كلّ من كتاب «المحاكاة» لإيريش أورباخ الذي صدر في عام 1946، وكتاب «الأدب الأوروبي والعصور الوسطى اللاتينية» لمؤلّفه إرنست روبرت كورتيوس (نُشر في عام 1948). ثمّ من بعدهما كتاب «نظرية الأدب» لرينيه فيليك في عام 1949. ذلك أنّ ثلاثتهم كانوا يدعون بحرارة إلى ما يدعونه «الأدب الأوروبي». فلا غرابة أنْ اعتبروا في عداد المبشّرين بوحدة الغرب (أوروبا وأميركا الوسطى) في مجال الأدب. وهو مجال نعلم جميعًا الدور الخطير الذي يلعبه في [illegible] وسلبًا. خاصّة في عصر «ترجمة» الأعمال الأدبية إلى لغة مرئية ومسموعة شديدة الذيوع والانتشار.

لذلك. فنحن لا نعجب للحفاوة الخاصّة التي استقبل بها إدغار رايشمان كتاب «الأدب الأوروبي» الذي صدر حديثًا (انظر «رسالة اليونسكو» العدد المزدوج يوليو أغسطس 1993)، وشارك في تحريره مئة وخمسون كاتبًا ليس فقط من كافّة أصقاع القارّة الأوروبية. وإنّما بالمثل من خارج أوروبا:

من الهند يمثّلها أديبها نيبول. وأميركا الجنوبية يمثّلها كاربنتييه وبورغس. ومن شمالي إفريقيا بن جلون المغربي إلخ. فالمحكُّ الفيصل في «انتماء» هؤلاء الكتّاب إلى ما يدعى «الأدب الأوروبي»، على الأقلّ في نظر محرّري هذا الكتاب، أنيك بنوا ديسوسوا وجي فونتين، هو أنّهم يدوّنون أعمالهم بإحدى اللغات الأوروبية ولو اختلفت الخصوصية الثقافية لكلّ من مجتمعاتهم عن كلٍّ من خصوصيات المجتمعات الأوروبية التي تتخاطب باللغات التي يستعملونها في التعبير عن أنفسهم من خارج أوروبا. وقد أثنى المعقِّب على هذا الكتاب السيِّد إدغار رايشمان. بل كال الثناء في «رسالة اليونسكو» لمحرِّريه على ما تحلّيا به من روح توليفية «سمحة» جعلتهما يرحِّبان بضمِ أدباء من خارج أوروبا إلى حظيرة «الأدب الأوروبي» الذي يناديان به «مستقرًا» لكلِّ مبدع بإحدى اللغات الأوروبية. كما أشاد رايشمان باعتراف محرِّري هذا الكتاب «تاريخ الأدب الأوروبي» بفضل الثقافات غير الأوروبية على كتّاب أوروبا الكبار، خاصّة في فترة ما بين الحربين العالميّتين، كمصدر للإيحاء والاستحياء؛ فهما لا يغمطان من أثر ثقافات إفريقيا، والهند، والصين، وجزر ماليزيا في أعمال كلٍّ من كبلنغ، ورامبو، ومالرو، ودانيل دوفو، وجول فرن، وجوزيف كونراد إلخ.

ويعتقد المعلِّق على هذا الكتاب، رايشمان، أنّ محرِّري هذا العمل قد أفلتا من التورُّط في «المركزية الأوروبية» بكلِّ هذه «السماحة» وذلك «الانفتاح» على سائر بقاع العالم «غير الأوروبي»، بينما يلتقطان «الخيوط المشتركة» بين شتّى الآداب المدوّنة بلغات أوروبية حتّى ما كان منها منتشرًا خارج أوروبا. فما هو ذلك «المشترك» بين تلك الآداب



واحدة» ؟إنَّه في رأي المحرِّرين والمعلِّق معًا : التراث الإغريقي والروماني المشترك ، واليهودي المسيحي ، والبيزنطي ، والأوروبي الشمالي . ولعلَّ محرِّري كتاب «تاريخ الأدب الأوروبي» يشتركان مع سواهما من الكتَّاب الغربيين في تبرير ما يذهبان إليه من «وحدة الأدب الأوروبي» بالتركيز على النقطة الأولى ، وهي «التراث الإغريقي الروماني المشترك» . إلاَّ أنَّ هذه الدعامة الرئيسية واهية للغاية ، ليس فقط بعد أنْ أثبت مارتن برنال في كتابه «أثينا السوداء» من عام 1987 أنَّ حضارتي مصر القديمة وما بين النهرين تشكِّلان الأصول التاريخية لثقافتي الإغريق والرومان ، ومن ثمَّ كشف اللثام عن الأسباب التاريخية الحديثة التي أدَّت إلى الترويج لأسطورة «المهد الإغريقي الروماني» لحضارة الأوروبية ، وإنَّما لأنَّ هذا المهد الأسطورة في حدِّ ذاته ، حينما يُستقبل في كلٍّ من أعمال كتَّاب القارَّة الأوروبية أو غيرهم من كتَّاب سائر قارَّات العالم ، لا يلبث أنْ يتَّخذ معالم الثقافة المستقبلة له بكلِّ ما تتميَّز به من خصائص مميِّزة في المرحلة التاريخية التي تمرُّ بها . وهنا لا نختلف منهجيًا مع محرِّري كتاب «تاريخ الأدب الأوروبي» ، ومن ثمَّ مع المعلِّق عليه رايشمان وحسب ، وإنَّما كذلك مع مؤلِّف كتاب «أثينا السوداء» نفسه : مارتن برنال . فليس المرجع الرئيسي ، في رأينا ، هو مدى تغلغل الحضارة المصرية القديمة في ثقافة الإغريق حين احتلَّها المصريون قبل العصر الهيليني ، أو في مدى تأثُّر الرومان بالمصريين القدماء أو غيرهم من أصحاب الحضارات العتيقة ، وإنَّما كيفية الاستجابة لهذه العناصر الوافدة لدى الثقافة المجتمعية المستقبلة ، والأسباب التي دعت إلى استقبالها على هذا النحو أو ذاك ، مثلاً ، بالترحاب والتوحُّد بها أو بالرفض والازورار عنها . وفي كلتا الحالتين ، بل وفي حالة التوحُّد بالآخر الوافد بالذات ، لا بدَّ وأنْ يلمس المراقب والمؤرِّخ الحصيف عملية التحوُّل التي مرَّ بها «المستقبِل» . وهذه العملية التحويلية ، والتي هي تاريخية بالمعنى الدقيق للكلمة ، لا يمكن فهمها ، ومن ثمَّ تفسيرها ، إلاَّ من خلال السياقات المجتمعية الثقافية المحدَّدة التي وفدت عليها . أي بعبارة أخرى ، أنَّ المرجع الذي يجب أنْ يُعتدَّ به هنا هو مصبُّ الوافد الثقافي وليس منبعه ، بغض النظر عن أنَّ لهذا المنبع منابع أخرى تمتدُّ على مدى تاريخ البشرية كلِّها .

ومع ذلك ، فنحن نتَّفق مع مارتن برنال فيما انتهى إليه بحثه ، باعتباره متخصِّصًا في اليونانية القديمة واللاتينية ، من أنَّ الركون إلى ما يسمَّى الأدب والثقافة «الكلاسيكية» وصحَّتها اليونانية الإغريقية واللاتينية على أنَّهما يشكِّلان «جذور» ما يسمَّى الحضارة الأوروبية الحديثة و«مهادها» ، ليس له ما يبرِّره بالعودة إلى أصوله التاريخية للأسباب التي ذكرناها عاليه ، وإنَّما كان الدافع للترويج لهذه الأسطورة خارجيًا بالنسبة للنصوص التاريخية . فقد أصبح يتعيَّن على أصحاب الثقافات الأوروبية الحديثة أنْ «يعثروا» على ما يميِّزهم عن ثقافات سائر شعوب العالم المهيمن عليه اقتصاديًا وثقافيًا في عصرنا الراهن ... وهكذا ، فقد «اهتدوا» إلى هذه الفكرة السلفية القائلة بمهد مشترك للثقافات والآداب الناطقة بلغات أوروبية ، وأنَّ هذا المهد يتمثَّل فيما يدعى «الإناسة الأوروبية» ، حتَّى أنَّ مصطلحات العلوم الأوروبية الحديثة صارت لا تُصكُّ إلاَّ باليونانية القديمة أو اللاتينية (وغالبًا باللاتينية) .

ويحضرني بمناسبة هذا الترويج لأسطورة «المهد الأوروبي المشترك» و«الإناسة الأوروبية» ما حدث في مطلع القرن من ترويج للويسكي الأسكوتلاندي على حساب الويسكي الإيرلندي الذي يفوقه قدمًا بكثير . فقد كانت الولايات المتَّحدة الأميركية تستورد الويسكي الإيرلندي بكمِّيات كبيرة إلى أنْ حظرت استيراده بما فيه كافَّة أنواع الويسكي الأخرى ، وكان ذلك في أوائل القرن . وعند رفع ذلك الحظر كان الإيرلنديون منخرطين في حرب تحريرهم من الاستعمار الإنكليزي ومطالبتهم بإقامة دولتهم المستقلَّة التي أصبحت فيما بعد «جمهورية إيرلندا» . فما كان من البريطانيين إلاَّ أنْ استغلُّوا انشغالهم أو بالأحرى «لختهم» في هذه الحرب الوطنية التحريرية ، وسارعوا باحتلال مكان الويسكي الإيرلندي ومكانته في السوق الأميركية الشمالية ، ثمَّ استماتوا للترويج للويسكي الأسكوتلاندي حتَّى أنَّهم كانوا يدفعون فلسًا عن كلِّ مرَّة يرد فيها ذكر «أسكوتلاندي» في أيِّ سياق كان ، ولو كان أبعد ما يكون عن «الويسكي» ، وذلك في كلِّ نسخة من كتاب يُطبع ويوزَّع باللغة الإنكليزية . وبذلك صارت كلمة «أسكوتلاندي» مرادفة في الأذهان لكلمة «ويسكي» ، بل بديلة له ، ومُحيت تمامًا سمعة الويسكي الإيرلندي الأصلية . ولا بأس ، بطبيعة الحال ، وبعد أنْ استقرَّ للويسكي الأسكوتلندي شهرته المطبقة في الأسواق ، من أنْ «يعترف» بما كان للويسكي الأيرلندي من سبق عليه ، ما دام ذلك لن يؤثِّر

على مبيعاته ولا على هيمنته . وقد لعب «الأدب» كما لعبت «الثقافة» من خلال وسائط توصيلها و«تعبئتها» ذات الطابع التجاري السلعي دورًا هامًا في الترويج لهذه الأسطورة . وما ينطبق على الويسكي الإيرلندي يماثل الحرير الهندي الذي كان يغرق أسواق إنكلترا ذاتها ، حتَّى احتلَّت الهند في القرن الثامن عشر ، وحطِّمت أنوال الحرير الهندية ، وأُجبر النسَّاجون الهنود على العمل على الأنوال الإنكليزية ، فكان الكثير منهم يقطع سبَّابته حتَّى لا يضطرَّ إلى خيانة صناعته الوطنية . وبعد أنْ تمَّ تحطيم الأنساق التنظيمية ، والاجتماعية ، والقيمية الخاصَّة بالمجتمع الهندي ، وتمَّ تهميشه على النحو الذي نراه اليوم ، صار لا بأس من «التغنِّي» بفضل الثقافة الهندية على بعض مثقَّفي أوروبا وأدبائها (مثل هرمان هسه) ، ما دام ذلك الفضل هامشيًا لا يكاد يُذكر ، بل إنَّه لا يفسَّر إلاَّ من خلال الثقافة الغربية المستقبِلة له . ولِمَ نذهب بعيدًا؟ فكم من الأعمال الأدبية والثقافية المؤلَّفة بلغات غير أوروبية يُترجم إلى الإنكليزية ، أو الفرنسية ، أو الألمانية؟ وكم يُترجم من اللغات الأوروبية إلى غيرها من تلك اللغات؟ بل كم من أبناء «العالم الثالث» ، أو ما يُدعى كذلك ، يتعلَّم اللغات الأوروبية الكبرى . كالإنكليزية ، والفرنسية ، والألمانية؟ وكم من أبناء أوروبا وأميركا يتعلَّم لغات «العالم الثالث» ؟ ألا نكون بهذه المقارنة قد أجبنا بصورة غير مؤمَّة على مدى «انفتاح» الثقافات الغربية على ما عداها؟ وإذا كانت ثقافات الشعوب غير الأوروبية على هذا القدر من الهامشية في الغرب ، فقد ساعد ولا يزال على ذلك ، في رأيي ، الترويج «لوحدة» الثقافة الأوروبية والأدب الأوروبي عدا عن سائر آداب العالم «غير الأوروبي أو الغربي» .

ومهما حاولت تبريرات هذه «الوحدة» المزعومة أنْ تتمسَّح بالاعتدال ، أو «السماحة» إلخ ، ذلك أنَّ ما تسعى إلى تثبيته في الأذهان ولا سيَّما من خلال المؤسَّسات الثقافية والإعلامية الرئيسية ابتداءً بالكتَّاب ، والصحافة ، والإذاعة ، والتلفاز ، وانتهاءً بالبرامج المدرسية بل والجامعية «الأكاديمية» ، (فقد كان ، على سبيل المثال ، مؤلِّف إيريش أورباخ «المحاكاة» ، وكتاب إرنست روبرت كورتسيوس «الأدب الأوروبي والعصور الوسطى اللاتينية» المشار إليهما في صدر هذا المقال ، مقرَّرين ثابتين على طلبة الدراسات الأدبية ، وبخاصَّة الرومانية في الجامعات الأوروبية والأميركية بعد الحرب العالمية الأخيرة) ، أقول ما تسعى إلى الترويج له هذه المؤسَّسات الثقافية حول ما يدعى «وحدة الأدب الأوروبي» يؤدِّي من تلقاء ذاته إلى استبعاد ولفظ سائر آداب وثقافات العالم غير الأوروبي ، ما دام لا يشترك مع الغرب في هذه «الوحدة» الثقافية المزعومة .

أشرنا في صدر هذا المقال إلى الدوافع التي أدَّت إلى الاحتفال بفكرة «وحدة» الأدب الأوروبي خاصَّة بعد ما عانته أوروبا من أهوال التطاحن بين قومياتها المختلفة خلال الحربين العالميتين الأخيرتين . فقد كانت حلمًا إنسانيًا مقاومًا للذرائع الأيديولوجية التي لجأت إليها القوميات الأوروبية الكبرى ، لفرض هيمنتها على جيرانها . أمَّا الآن ، وقد تحقَّق الوفاق والتقارب بين أعداء الأمس الألدَّاء ، وتحقَّق حلم الوحدة الأوروبية ، فقد صارت الدعوة إلى رفع شعار «الأدب الأوروبي» مناقضة لرسالة الأدب الحقيقية التي هي تجاوز الوضع الراهن إلى آفاق جديدة من أحلام الإنسانية . فالأدب الذي يمضي موازيًا للواقع السياسي الاقتصادي لا يلبث أنْ يحكم على نفسه بالعقم والذبول . إنَّما يطمح الأدب الحقُّ دومًا إلى تجاوز الواقع نحو آفاق جديدة لم تطأها الإنسانية بعد .

فماذا تكون هذه الآفاق إذن ، وبِمَ تتميَّز ؟

أرى أنَّ الآداب الأوروبية ليست اليوم بحاجة إلى البحث عن وحدة إقليمية تجمع بينها على أساس تصوُّر سلفي لينابيع مشتركة «تخصُّها وحدها» دون سواها من آداب العالم الأخرى . ولعلَّ غوته ، عميد الأدب الألماني ، قد سبقنا إلى رفض هذه الإقليمية الأدبية حين تحدَّث عن «الأدب العالمي» في عام 1827 ، وكان يعني به تداخل الآداب القومية جميعًا ، في الغرب والشرق على السواء ، من أجل عالمية مبدعة حقًّا للأدب . إلاَّ أنَّ أحد أحفاده ، ويدعى هورست روديغر ، قد رفض بشدَّة في بداية الثمانينات من القرن الحالي (1981) ما دعاه «عدم واقعية» غوته ، وفضَّل عليها «إقليمية» للأدب ، وإنْ كانت «قابلة للتحقيق» في نظره . فالأدب العالمي عند روديغر «ليس أبدًا جمعية عمومية للأمم المتَّحدة . إذ أنَّ الأمر لا يلبث أنْ يفضي إلى العبث في هذه المنظَّمة حينما يستوي صوت مستعمرة سابقة مُنحت استقلالها حديثًا ، وإذا بها خالية الوفاض من أيَّة موارد اقتصادية أو فكرية ، بصوت قوَّة عظمى أو شعب يتربَّع على ثقافة يبلغ عمرها كذا .»

هكذا نرى كيف يمكن للنقد الأدبي أنْ يتراجع بالأدب عمّا حقَّقته السياسة الدولية ، بدلاً من أنْ يسبقها إلى آفاق جديدة ، وأحلام للإنسانية لم تتحقَّق بعد . ولعلَّ ذاك الاتِّجاه الإقليمي المحافظ في توجُّهه السلفي أخطر على مستقبل الآداب الأوروبية من انفتاحها غير المتحفِّظ على سواها من آداب سائر شعوب العالم . ومكمن الخطورة هنا ، في رأيي ، هو سلفية توجُّهه وتوحُّده بما يتصوَّر أنَّه «منبعه» و«مهاده» المشترك في حضارتي الإغريق العتيقة والرومان الوسيطة .

إذ أنَّ ذلك الاعتقاد السلفي لا يعزله وحسب ، أراد ذلك أم لم يرد ، عن سائر تراث الإنسانية الرحب ، وإنَّما يتناقض في الوقت ذاته مع الحاجة إلى التجاوز المستمرِّ للذات الثقافية من خلال سعيها لتلبية الحاجات المجتمعية المستجدَّة والمتباينة . ثمَّ إنَّه بينما يترتَّب على هذه السلفية الثقافية كما بيَّنَّا استبعاد فعلي وتهميش لما عداها من الثقافات الإنسانية ، أو بالأحرى لذلك «الآخر» الثقافي ، كيف يمكن لهذه السلفية أنْ تدين السلفيات الثقافية في بلاد ما يسمَّى بالعالم الثالث ، وهي التي نشأت كردٍّ فعل لخلخلة وتهميش الأنساق القيمية الأصلية في تلك البلاد من خلال تغلغل معايير الثقافات الغربية الوافدة واستشرائها داخل مجتمعات «العالم الثالث» ذاتها؟ ثمَّ دعنا من هذا وذاك ، ولنختبر مدى صحَّة أو مصداقية ما يدعى التراث المشترك للحضارة والأدب والثقافة الأوروبية ، وليكن ذلك في اللغات والآداب الرومانية المنبثقة عن اللهجات اللاتينية الشعبيَّة في العصور الوسطى الأوروبية . هل يستطيع حقًّا من يجيد اللاتينية الرسمية أنْ يستوعب عملاً واحدًا من الأعمال الأدبية المدوَّنة بأيٍّ من تلك اللغات الرومانية المحمَّلة بخصائص وإشارات ثقافية مجتمعية جد مختلفة عن بعضها الآخر؟ وهل تنطبق معايير النقد الأدبي في إسبانيا والبرتغال ، مثلاً ، على آداب أميركا الجنوبية ، وهي التي تتحدَّث اللغتين نفسهما؟ فما بالك بتطبيق معايير النقد الأدبي خارج إطار هاتين اللغتين «المشتركتين» بين القارَّتين؟ فلنستمع في هذا الصدد إلى رأي اثنين من كبار كتَّاب أميركا اللاتينية ومفكِّريها : يقول دارسي ريبيرو ، أديب البرازيل وعالمها الأنثروبولوجي الكبير ، وصاحب «نظرية البرازيل» و«عملية الحضارة» من بين عدد كبير من المؤلَّفات الشهيرة :

«لست أعتقد أنَّ المعايير التي تصلح لأوروبا وأميركا الشمالية تناسب مجتمعات وثقافات أميركا الجنوبية» (في حديث له معي في صيف 1993 في ريو دي جانيرو ، وهو تلخيص لرأيه النقدي الذي نشره قبل ذلك في العديد من مؤلَّفاته ذائعة الانتشار ، ليس فقط في أميركا الجنوبية) . أمَّا روبرتو فرناندیس ريتامار ، الشاعر والناقد الأدبي الكوبي الشهير ، فيرى أنَّ معايير النقد الأدبي الغربي ، سواء كانت يسارية أم محافظة ، لا تصلح لتقويم آداب أميركا الجنوبية «فهي جميعًا ، بما في ذلك أدوات ومفاهيم الشكليين الروس ، والأسلوبيين الإسبان ، وأصحاب «النقد الجديد» في أميركا الشمالية ، وبارت وتلامذته ، وعلى التتابع لوكاش ، وكودويل ، وبرشت نبعت عن مواجهة ممارسة أدبية محدَّدة . ومن المؤكَّد بالطبع أنَّ كثيرًا من هذه المفاهيم له مصداقية تتجاوز ممارستها بكثير ، ولكنَّه من المؤكَّد أيضًا أنَّها تتناسب مباشرة والأصول التي عنها انبثقت (هذه المفاهيم)» .

من هنا نرى أنَّ الأسباب والدوافع التي أدَّت إلى تبرير «وحدة» الآداب الأوروبية هي التي أفضت إلى رفض هذه «الوحدة» من جانب المتحدِّثين بلغاتها على نحو مختلف ثقافيًا واجتماعيًا . ولذلك الرفض أسبابه التاريخية المعروفة والمتَّصلة برفض الهيمنة الاستعمارية ، كما أنَّ له أسبابه الموضوعية الأخرى أيضًا . فالاختلاف الثقافي الاجتماعي في مرحلة تاريخية معيَّنة يفرض نفسه على التراث القوميِّ ذاته ، فما بالك بتراث المجتمعات الأخرى ولو تحدَّثت نفس اللغة؟ ما الحلُّ إذن للخروج من حلبة هذا التناطح الأدبي والثقافي وإحلاله بصيغة أكثر عقلانية وإنسانية؟

الحلُّ الذي اقترحه هو أنْ نكفَّ عن الدعوة السلفية المبرِّرة لوحدة ثقافة إقليمية تحمل بداخلها من التمايزات والاختلافات المجتمعية الثقافية ما يدحض تبريرات «وحدتها» الأدبية والثقافية المفتعلة ، خاصَّة وأنَّه يترتب على الوحدة الإقليمية استبعاد تلقائي لسواها من الثقافات . وأنْ نحاول ، على العكس من ذلك المنحى ، أنْ نصدر عن الاختلاف الفعلي الذي تمليه تعدُّدية القوميات والثقافات الاجتماعية بأنساقها القيمية المختلفة في العالم أجمع ، حتَّى يصبح هذا الاختلاف الموضوعي مصدرًا للتجاذب والتعلُّم المتبادل بين مختلف الحضارات . ومن ثمَّ لإدراك نسبية الرؤى والمناهج الثقافية ، والفكرية ، والعلمية ، والفنِّية . إلاَّ أنَّ النزعات السلفية في هذا العالم . بشماله وجنوبه على حدٍّ سواء ، تقف عقبة كأداء دون تحقيق هذا المنظور المستقبلي لثقافة إنسانية عالمية بحقٍّ ، ذلك أنَّ هذه النزعات السلفية

الإقليمية لا تملك إلاَّ أنْ تقع في وهدة المركزية الإثنية الرافضة «للآخر» ضمنًا أو صراحة، مهما ادَّعت غير ذلك، بل ومهما حاولت أدبياتها أنْ تثبت نيَّاتها «الطيِّبة» بإزاء «الآخر» الحضاري الذي لا تمانع أحيانًا «بكرم كبير» في احتوائه داخلها و«تكامله» مع أنساقها.

وقد يذهب بعضهم إلى أنَّ «وحدة الثقافة الأوروبية» لا سلفية ولا يحزنون، وإنَّما السبب في النزوع إلى التوحيد بينها هو تطوُّر الرأسمالية الصناعية في الغرب، وإنْ يكن على مراحل متباينة تاريخيًا. ولكنَّها، في النهاية، أدَّت، بما صاحبها من تحضُّر، وتحويل للأشكال التقليدية للإنتاج اليدوي ونصف اليدوي إلى إنتاج صناعي كبير، ومن هجرات متنامية من الريف إلى المدينة. وميكنة للعمليات الإنتاجية الزراعية نفسها، إلى «تقارب» في الخبرات التاريخية المشتركة.

ونحن لا ننكر هذه السمات «المشتركة» بين البلاد الأوروبية والأميركية الشمالية، كما لا ننكر أنَّ تقدُّم الميكنة والصناعة



فيما ساعد على توفير طاقات المنتجين وادِّخارها لتشغيل الآلات والمصانع بدلاً من توظيف العضلات والأدوات البسيطة . ولكنَّه من الملاحظ أيضًا أنَّه قد صاحب تدويلَ معايير التقدُّم التقني والصناعي الغربي في العصر الحديث نزوعٌ إلى الإقليمية الثقافية والأدبية في المجتمعات الغربية ، يتناقض ورحابة الفكر الأوروبي ، وعالمية توجُّهاته غير المشروطة أو المتحفِّظة في القرنين الماضيين (غوته مثلاً) حينما كان أقلَّ «تقدُّمًا» في تطوُّره التقني والصناعي . ولقد حاول ماكس فيبر (1864-1920) ، العالم الاجتماعي الألماني الشهير ، أنْ يعثر على السمة الرئيسية الغالبة لهذه المرحلة الحديثة في التاريخ الأوروبي ، ووجدها ، بذكاء مفرط ، فيما دعاه في ثنايا كتابه المعروف «الاقتصاد والمجتمع» «العقلانية الشكلية» مقابل ما أسماه «العقلانية المادِّية» في أقطار ما صار يدعى «العالم الثالث» .

قد تكون ، إذن ، هذه «العقلانية الشكلية» هي السمة التي تشترك فيها الشعوب الغربية ، في مقابل «العقلانية المادِّية» ، المرتبطة بعينية الموضوعات التي تتعامل معها شعوب «العالم الثالث» . فلنسلِّم ، مبدئيًا ، بهذه التفرقة ، ولكنَّنا نتساءل : «أليست هذه «العقلانية الشكلية» ، بفرض أنَّها سمة غربية مشتركة ، مناقضة للعقلانية الحقيقة التي لا تنبع إلاَّ من العيني المختلف باستمرار اختلاف التجارب البشرية؟ ألا تطمس هذا العيني المختلف تلك المقاييس الذهنية الشكلية ، فتبعث على عدم إدراك تمايزاته بدلاً من الانتباه إليها ، وبعث الحساسية بإزائها والوعي بتضاريسها؟ وهل للأدب ، والفنّ ، والثقافة مهمَّة أسمى من تحقيق ذلك الذي يكاد أنْ يضيع معالمه في ظلِّ تطبيق القوالب الجاهزة «التصنيع» عليه من خارجه؟ وكيف يمكن للأدب والثقافة أنْ تسهم في مقاومة هذه الشكلانية العقيمة ، إنْ لم تصدر عن التجارب الحميمة لكلٍّ من المجتمعات والثقافات الإنسانية غربية كانت أم شرقية؟

هكذا نرى أنَّ التاريخ التقني الاقتصادي الذي يبدو مشتركًا بين البلاد الغربية في العصر الحديث قد أدَّى بتقدُّمه إلى «آثار جانبية» في الحياة الثقافية الغربية ، ما أجدر أنْ يعالجها الأدب بدلاً من أنْ يتكيَّف معها ، فيقضي بذلك على الشرط الرئيسي لحميمية تجربته الإبداعية .

لا أيُّها السادة ، ليس مستقبل الثقافة الإنسانية في النوادي الإقليمية السلفية الرومانسية ، أو في تاريخ «مشترك» لتطوُّر اقتصادي تكنولوجي حديث ، وإنَّما في التطلُّع إلى تجاوز الآثار الجانبية الضارَّة المترتِّبة على هذا التقدُّم التقني ، وفي محاولة الإضافة المستمرَّة إلى تجارب وثقافة الآخرين من خلال خصوصية الخبرات الحميمة التي يمرُّ بها كلُّ مجتمع إنساني متميِّز بالضرورة عن سواه . فبذلك تتحقَّق وحدة الإبداع الإنساني ، تلك الوحدة القائمة على الاختلاف والمغايرة المتفتِّحة لكلِّ جديد .

بقي سؤال أخير قد يتبادر لذهن البعض ، وإنْ يكن بشيء من التردُّد في المصارحة به أحيانًا :

وماذا تريد أنت ، يا من لست أوروبيًا ، من الأوروبيين إذا أرادوا أنْ يكون لهم «أدب أوروبي» ؟ أليس هذا الأمر من شأنهم وحدهم؟

وإجابتي على هذا التساؤل : الأمر بالطبع يخصُّ أهل القارَّة الأوروبية ، وربَّما انضمَّ إليهم الأميركيون الشماليون . ولكنْ ، هل يخصُّهم وحدهم حقًا ، ونحن في عصر كوكبي يتمادى في التأثُّر والاعتماد المتبادل بين شعوب الأرض قاطبة؟ وكيف يكون الأمر خاصًا بالغربيين وحدهم ، وهو الذي يتعلَّق بصورة «الأنا» و «الآخر» الأدبي عندهم كما تفصح عنها فكرة أو نظرية «الأدب الأوروبي» ؟ وهل السعي لتحرير العلاقات الإنسانية من الحواجز و «النوادي الإقليمية» ، سواء فتحت أبوابها لدخولها بشروط تلك النوادي (وهي شروط لغوية ، مثلاً ، في حالة محرِّري كتاب «تاريخ الأدب الأوروبي») ، أو صدَّت أبوابها في وجوههم (على طريقة هورست روديغر» الذي أشرنا إليه في هذا المقال) ، هل السعي لتحرير الإنسانية من هذه الحواجز قاصر على جنسية دون أخرى ، أو إنسان دون إنسان؟ وهل السكوت والانطواء على الذات في مثل هذا المقام يتَّفق ، حقًا مع ما تصبو إليه الإنسانية من تفتُّح دائم على متباين خبرات شعوبها وتجاربها الحميمة التي تسجِّلها في مختلف آدابها القومية؟ أوليس من الأجدر بنا ، ونحن على أعتاب الألف السنة القادمة ، أنْ نرنو إلى انفتاح آداب الشعوب وثقافاتها في هذا العالم بعضها على بعض كي تتقارب وتتجاذب من خلال اختلاف خبراتها الموضوعية وتجاربها ونظمها القيمية المتعدِّدة ، وبذلك تمهِّد لذلك الحلم الذي بشَّر به غوته في عام 1827 ، وأرهصت به مجلَّة «قوس القزح» في المكسيك عام 1826 ، حلم الأدب والثقافة العالمية ذات السمات الديمقراطية والعقلانية الحقَّة؟

منطق المقارنة

زيغفريد لينتس

بالرغم من أنّ كلّ مقارنة ينقصها، كما يقول العامّة، شيء من الدقّة، فإنّنا لا نتردّد في البحث عنها باستمرار؛ ذلك أنّ حاجتنا إلى التعريف والتحديد بوساطة المقارنة في كلّ شيء في العلم والأدب، وفي السياسة والرياضة، وفي كلّ مجالات الحياة لا تنتهي أبدًا. ويعبّر عقد المقارنة عن رغبتنا في تعريف شخص ما، أو توضيح شيء ما، لأنّنا نعتقد أنّ الاكتفاء بوصفه دون مقارنته بسواه غير كاف. ونعهد في سعينا إلى المزيد من المعرفة والمعلومات إلى المقارنة التي ينبغي أنْ تشتمل خصائص متعدِّدة، فهي تشرح وتفسِّر، وتنقص وتزيد، وتثير المشاعر، وتقوّم، فضلاً عن تحديد أوجه المماثلة أو عدم المماثلة بين الأشياء.

وقد كشف لنا علم اللغة المقارن والميثولوجيا المقارنة كمًّا كبيرًا من التعادل والتكافؤ في الاختلاف والتباين. كما أنّ المفهوم الذي يسمِّيه المناطقة «التطابق في الاختلاف» إنّما نشأ من المقارنة، فهي تبيّن لنا أنّ الأشياء يمكن أن تكون متماثلة في بعض السمات ومختلفة في سمات أخرى. بل إنّ المقارنة إذا كانت إضافة بالرسوم والصور فحسب، فإنّ استعمالها عندئذ وسيلة تعريفية ليس موضع خلاف، لأنّ في استعمالها يتجلّى «الإيضاح المتبادل».

وليس ثمّة مقارنة بدون هدف على الإطلاق، حتّى وإنْ بدا أنّها مقحمة، فإنّها تكون تحت تصرّفنا للإفادة منها. ويكاد يكون من المؤكّد أنّ أكثر استعمالات المقارنة هو لوصف الأشياء. ذلك أنّنا نأمل، إذ لا نقنع بتفرّد الأشياء في خصوصيتها، أنْ نضاعف السمات بالمقارنة لأنّها تعطينا وسائل تعريفية إضافية. فإذا قيل، مثلاً، عن أحد الملاكمين إنّه يلاكم كأنّه جنتلمان، فإنّنا نفهم من ذلك أنّه ليس آلة للملاكمة تمتلك غريزة القتل، ولذا فإنّنا نتعاطف مع هذا الرياضي في صفات كالتهذيب، وبرودة الأعصاب، والالتزام بقواعد اللعب، والمحافظة على المسافة في توجيه الضربات.

فلا تصوّر المقارنة في هذه الحالة الأسلوب وحده فحسب، بل تقدِّم السمات المميّزة لنوع من الرياضة متمثِّلة في سلوك السيِّد الجنتلمان، وهي صحيحة إلى حدٍّ ما. إنّ استخدام الوصف يعدُّ أحد معايير التحديد والتعريف، فإذا وُصف أحدهم بأنّه يبتسم ابتسامة كأنّه بطيخة، فإنّ المرء يفترض أنّ هذه الابتسامة خاصّة به وحده، فهي بذلك أشبه بصورة مجرم تنشرها الشرطة للمساعدة في إلقاء القبض عليه، فالمقارنة هنا تجسّم الموضوع وتزيد فيه.

ومن دواعي المقارنة كذلك أنْ تقدِّم المقابل والمناظر لشيء ما، فتوضّحه، وتجعله بارزًا ظاهرًا بعد أنْ كان غير ملحوظ. فمن ذلك العبارة الآتية: «إنّ العصابات في رومانيا تكسر المحلات التجارية كما يكسر الذوّاقةُ سرطان البحر في المطعم»، فإنّ الانطباع الأوّل عنها أنّها مجرّد تصوير مضحك، ولكنّ التدقيق فيها يكشف المراد منها؛ إذ يجمع بين الشيئين أمور مشتركة، كالمكان الذي يبشّر بأشياء كثيرة، واستعمال أدوات العنف، والتدمير المقصود، والجهد الذي يسبق الاستمتاع. ويوجِد الانتقال من كلمة مستعملة في إحدى اللهجات إلى لغة العامّة علاقة تربط بين حدثين يجريان على مستويين مختلفين تمامًا.

وقد يظهر في التشبيه المقارن شيء يتجاوز الواقع البيّن، ويكفي أحيانًا ليكون ذلك مؤثّرًا أنْ ترد فيه كلمة ما، أو إشارة إلى إحدى الجهات الأربع، كما في العبارة التالية: «إنّ أشجار الأوكاليبتوس أو الطرفاء قد التهمتها الحرارة، وضربتها الرياح المالحة، وحنَت ظهورها باتّجاه الشرق، فكأنّها لاجئون هاربون يحملون صررهم وقد تحجّروا وسط الطريق».

ونحن نُدعى أو نُضطرّ كلّ يوم إلى الاختيار، والانتخاب، فنجري أوّلاً مقارنة بين الخيارات المتاحة. وأيًّا كان قرارنا، فإنّ عملية تقويم تسبق تفضيل هذا أو رفض ذاك، فلا نعطي صوتنا لهذا الحزب أو ذاك المرشّح إلاّ بعد إجراء مقارنة

وتقويم. وإذا كان ما يحدِّد الرغبة في المقارنة هو سمات الشخص أو الشيء موضوع المقارنة، فإنَّ المقارنة التقويمية تظهر الحاجة إلى منحه درجة أو ترتيبًا في سلَّم الدرجات. والخفض والانتقاص يقابلان الرفع والزيادة، كأنْ يشبِّه عضوُ البرلمان الألماني، يشوكا فيشر، وزير الخارجية الألمانية بعد هزيمته في الانتخابات بقرد يحتمي بشدَّة برئيس الحكومة الألمانية، فهو هنا يريد بيان هوان شأن الوزير، بالقياس إلى سواه.

وتعدُّ المقارنة بين الوقائع التاريخية إثباتًا لها. فلو نظر المرء من مدينة هيروشيما إلى ميناء بيرل هاربر لبدا له الهجوم الياباني على الأسطول الأميركي في الحرب العالمية الثانية أقلَّ تدميرًا إذا قورن بما نتج عن إلقاء أوَّل قنبلة ذرِّية على تلك المدينة. وشبيه بهذا، من حيث التأثير، المقارنة بين مدينة كوفينتري البريطانية التي تعرَّض المدنيون فيها للقصف الجوِّي الألماني، وكانت هذه أوَّل مرَّة في الحرب يكون فيها المدنيون هدفًا للقصف، ومدينة دريسدن في ألمانيا التي دمَّرها الحلفاء تدميرًا شبه تامّ في نهاية الحرب. وينبغي عند مقارنة حدثين وقعا في الماضي ألاَّ يكتفي المرء بمقارنة نتائجهما، بل لا بدَّ من تجاوز ذلك إلى ذكر مسبِّباتهما، لأنَّها هي التي تسوِّغ التكافؤ والتناسب في المقارنة. فلا يمكن الحكم على أعمدة الدخان التي يولِّدها التاريخ، وهي في حركة دائمة متغيِّرة تبعًا لتغيّر اتِّجاه الريح، إلاَّ وفقًا لمعاييرها ودلالاتها بشكل متكامل.

وتعني المعيارية أنَّ المقارنة التقويمية تتضمَّن معرفة أكثر شمولاً ممَّا تحمله في الظاهر. فعندما يقارن آلان بولوك «الطغيان العلني» لهتلر «بالطغيان الخفيّ» لستالين، فإنَّه لا يبرز خصائص النظامين الاستبدادية المذكورين فحسب، بل يوضِّح خصائص نظام الحكم المطلق توضيحًا تامًّا دون إغفال لأيٍّ منها، فيقابل كلَّ معيار معيارٌ مناظر: «الثورة من فوق» تقابل الحفاظ على السلطة المكتسبة، استخدام أدوات الإرهاب يناظر استخدام الدعاية السياسية استخدامًا واسعًا لا نظير له، والسلطة المطلقة في البتّ في الأمور تقابل احتقار الإنسان وإذلاله. وبذلك تكون سمات نظامي الحكم المطلق ماثلة أمام الأعين، فلا يحاول بولوك، إذن، أنْ يوضح نظريًا مدى ارتباط نظام هتلر بنظام ستالين، بل يعقد المقارنة ويضع النظائر جنبًا إلى جنب، ويبيِّن الأبعاد المختلفة لخصائص الفريدة المخيفة لكلا النظامين.

ولنفترض أنَّ كلاًّ من الألماني والإنكليزي يتميَّز بسمات خاصَّة، ولنفترض أنَّنا نريد أنْ نعقد مقارنة لنعرف الحدود المميِّزة بينهما؛ فإنَّنا نجمع ونرتِّب كلَّ ما يميِّز أحدهما من الآخر، ثمَّ نضمُّ هذا كلَّه في هويَّة قوميَّة. فنشهد لأوَّلهما بالبراغماتية النموذجية، وللآخر بعدم واقعية ذي أثر بعيد، وهذا مدافع عنيد عن الحقوق الشخصية وذاك يتقبَّل العيش وفقًا لنظام مفروض. وهكذا يتَّضح التباين بينهما مع كلِّ صفة نذكرها، وتتأكَّد الفوارق، وتنتهي بنا المقارنة إلى نتيجة مؤدَّاها أنَّ الألماني والإنكليزي لا يمكن إلاَّ أنْ يماثلا الألمان والإنكليز. وأغلب الظنِّ أنَّ ثمَّة رغبة خفيَّة خلف الحاجة إلى هويَّة قومية هي التسليم بوجود قدر من التوافق، لأنَّ التطلُّع إلى إزالة العزلة فطري لدى الفرد.

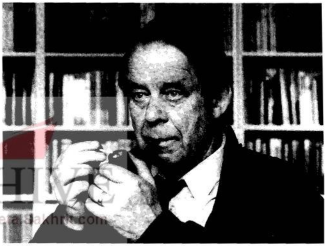
وعندما يقارن ليف كوبيليف صورة الروس في الأدب الألماني بصورة الألمان في الأدب الروسي، فإنَّه لا يضع الحدود المميِّزة بينهما فحسب، بل يوجد الشروط اللازمة لإصدار الأحكام. ذلك أنَّنا لن نتعرَّف ما يعرضه علينا من الاستسلام للأقدار عند أحد الجانبين، ومن السعي الصارم إلى الكمال عند الآخر، ونحن نهزُّ أكتافنا غير مبالين، ولن نكتفي بالرغبة المؤكَّدة في المعاناة لدى الأوَّل وبالزعم أنَّه أكثر معرفة لدى الثاني، بل نجري هذه الصفات على أنفسنا مباشرة، ثمَّ نصدر أحكامًا. فنثبت أوَّلاً ما هو خاصٌّ بالآخر، وما هو غير خاصٍّ بنا، نحن الألمان، ثمَّ نتساءل عن أهمِّيَّة ما يمكن قبوله، ثمَّ ننتهي إلى منح السمات الأثنية قيمًا مناسبة.

على أنَّ الأمر لا يقف عند هذا الحدِّ، لأنَّ المقارنة تتضمَّن السؤال التالي: مع مَن تودُّ أنْ تقارن نفسك مقارنة كلِّية أو جزئية على الأقلّ؟ ويدرك المرء بهذا السؤال أنَّ الأحكام التي توصَّلنا إليها بتلك المقارنة لا يمكن إلاَّ أنْ تكون ذاتية، فمَن يفسِّر الكون - هذا الكون الذي كثرت فيه التفسيرات - فإنَّما يفسِّر نفسه كذلك.

فلا يمكن التغلُّب على الذاتية، ولكنَّ عزاءنا أنَّ ما نتوصَّل إلى إدراكه بها يمكن التراجع عنه، أمَّا الموضوعية فهي تعهُّد لا يمكن الوفاء به. والفروق التي أدركناها تحفِّزنا وتسبِّب اندفاعنا، وتثير فينا أحيانًا انفعالات محدَّدة. والحسد من هذه الانفعالات التي توتِّر في إدراكنا، وتسم أحكامنا وتتحكَّم بمزاجنا. وأيًّا كان نوع هذا الحسد فإنَّه دائمًا نتيجة للمقارنة، فنحن نقارن منزلنا بمنزل جارنا، ونقيس نجاحنا بنجاح زملائنا، ونقابل بين طراز حياتنا، ومثيله عند ربِّ العمل

الذي نعمل لديه، ثمَّ نصل من هذا كلِّه إلى نتيجة تقول إنَّه لا يوجد عدالة في العالم، فنتجاهل بذلك أمرًا هامًّا هو أنَّنا نقارن ما هو كائن الآن ولا نقارن كيفية صيرورته إلى ما هو كائن. إنَّ رغبتنا في تحقيق العدالة المتوازنة تجعلنا قلقين، مضطربين، وتلتهمنا هذه الرغبة من الداخل، وتشجِّع النزعة العدوانية، فالنزوع إلى المقارنة يعيق القناعة الذاتية، وهي تجربة ليست غير ذات أهمِّية في السلوك الاجتماعي.

ويكتشف المرء وهو يحاول مقارنة شيء بشيء آخر مدى



الأديب سيغفريد لينتس

تشابك الأمور وتداخلها، ومن جوانب هذا التداخل والتشابك إثبات أكثر من وجه من أوجه الشبه والتماثل ممَّا يعني وجود احتمالات متعدِّدة، فيؤدِّي ذلك إلى تمكيننا من الاختيار، فنختار الأقرب إلى خبرتنا وتجربتنا والأقرب إلى الحالة التي نحن فيها، والأقرب إلى ما نصبو إليه. زد على ذلك. أنَّ الدافع في لحظة المقارنة يشارك في توجيه المقارنة وتحديدها، فقولهم، مثلاً، «فلانة كالقرفة والقرنفل» يعبِّر عن جانب واحد من جوانب هذه الفتاة، ويمكن إذا نظرنا إلى جوانب أخرى أنْ تكون المقارنة هكذا: «فلانة كالبرغل واللوز المرّ»، ممَّا يعني في هذه الحالة أنَّ لطف الفتاة صار موضع شكٍّ. وإذا كتب أحدهم «إنَّ الذكريات هي كاشتعال عود الثقاب في الليل»، فإنَّه لا يصف إلا حالة ذكرياته في تلك اللحظة الآنية من حيث كونها محدودة وضئيلة. ويمكن أنْ يقارن التعقيد الواضح في الذكريات بمحاولة خلق الماضي خلقًا جديدًا، أو كرغبة المرء في أنْ يستخرج نفسه من القبر مستعينًا بمجرفة. وليس التطابق شرطًا لازمًا للمقارنة، فلا يوجد جامع مشترك ظاهر بين أزهار اللوتس و«الكلمة»، فإذا قيل «إنَّ الكلمة غنيَّة الدلالة كزهرة اللوتس»، فذلك يعني نشوء صلة بينهما بوساطة هذا الصفة، فإذا كان غنى الدلالة في «الكلمة» أمرًا بيِّنًا فأين هو في زهرة اللوتس؟ أهو في جمال الزهرة نفسها؟ أم في التأثير الروحي الفائق الذي نجده في أكل اللوتس كما وصفه هوميروس في الأوديسة، حتَّى يصل به الأمر إلى أنْ ينسى وطنه؟ أم في الدلالة الرمزية لهذه الزهرة في الميثولوجيات المختلفة؟ إنَّ الغنى الواضح للفظين كليهما بالدلالات يجيز هذه المقارنة.

وتصاغ القضية في قياس المنطق الصوري على هذا النحو: كلُّ إنسان ميِّت، وفلان إنسان. إذن ففلان ميِّت. فتتيح لنا النتيجة الكلاسيكية لهذا القياس الاستنتاج بأنَّه يجوز أنْ نقارن أيَّ شخص بسواه. غير أنَّ التاريخ علَّمنا أنْ بعض الناس يعدُّون أنفسهم «أكثر تساويًا من الآخرين»، وهذا ما يقوله، على أيِّ حال، في سخرية الذين لا حول لهم ولا قوَّة، قاصدين أنَّ هؤلاء فوق المقارنة. وما يدَّعيه هؤلاء لأنفسهم يمكن أنْ يطالب به، بوجه حقّ، كلُّ امرئ لنفسه، ذلك أنَّ كلاًّ منا يصل في وقت ما إلى إدراك فرديَّته، فيقول لنفسه: أنت الآن فرد، لا مثيل لك. أنت الآن منقطع النظير. غير أنَّ هذا الوضع لا يدوم، إلا في حالات متفرِّقة، طويلاً؛ إذ سرعان ما يدرك المرء، مهما رأى نفسه متميِّزًا، أنَّ هناك آخرين، يتعلَّق بهم، وبينه وبينهم مشاركة. ومهما يكن تصوُّر الآخرين له، نعيمًا أم جحيمًا، فإنَّهم يرفعون عنه جدار العزلة. يتيحون لنا المجال لإخضاعه للمقارنة. وهكذا تتجلَّى خبرة الجماعية: فهذا يذكِّرنا بالمصير المحتوم للجميع. فيمكن أنْ يؤدِّي ذلك إلى اتِّخاذ قرار بإعادة النظر في مفهوم «المحدود زمانًا»، وقد كان هذا حلم ألبير كامو.

المصدر: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.4.97

من آلاء اللغة العربية على اللغة الفرنسية

محمد بن إسماعيل

إنَّ تداخل اللغات البشرية وأخذ بعضها عن بعض ظاهرة معتادة معروفة، ضاربة في تاريخ الحضارات الإنسانية منذ أقدم العصور وفي عامَّة أصقاع المعمورة. ولم تخرج اللغة العربية عن القاعدة، إذ أنَّها بعد أنْ كانت محدودة عمومًا في إطار الحجاز قبل ظهور الإسلام انتشرت إثره مع القرآن والفاتحين العرب والمستعربين المسلمين إلى أقاصي آسيا شرقًا وحدود أوروبا غربًا، فاختلطت بغيرها من اللغات، وتفاعلت معها، وأخذت منها الشيء الكثير.

وقد قلتُ في مقدِمة كتابي «معجم الألفاظ الفرنسية من أصل عربي»: «وفي الحقيقة، لم تنشأ صلات اللغة الفرنسية باللغة العربية في ظروف التعايش بينهما أيَّام الاستعمار الفرنسي لبلاد المغرب العربي الذي دام ما يقرب من قرن كامل، بل إنَّها ترتقي إلى أزمنة قديمة جدًّا، مثل الحروب الصليبية التي امتدَّت طوال أكثر من قرن، وكان الفرنسيون بها دائمًا في مرتبة القيادة الأولى. وأهمُّ من ذلك تبادل العلوم أو نقلها من الشرق إلى الغرب، خاصَّة عن طريق الأندلس لمَّا بلغت الحضارة العربية الإسلامية أوجها في التقدُّم والتطوُّر، واحتاج الغرب إلى الكرع من حوضها في شتَّى المجالات».

وقال العالم اللغوي البلجيكي موريس كريفيس، في كتابه «حُسن الاستخدام» إنَّ الألفاظ الواردة من اللغة العربية هي ألفاظ في معظمها علمية، عبرت إلى الفرنسية عن طريق التراجم اللاتينية. وجاءت أخرى عن الطريق «البروفنسال»، وهي لغة أهل «البروفنس» بفرنسا، أو الإنكليزية، أو خاصَّة الإسبانية والإيطالية، بينما دخلت ألفاظ أخرى في زمن الحروب الصليبية وبعد احتلال الجزائر...».

على أنَّ عددًا غير قليل من الألفاظ العربية التي ساغتها الفرنسية على أنَّها من أصل عربي، هي بدورها منحدرة من لغة أخرى، كالهندية، أو الفارسية في غالب الأحيان، أو التركية، أو اليونانية، أو اللاتينية... فكلمة «ترجمان»، مثلاً، التي أصبحت في اللغة الفرنسية "truchement" أو "Drogman"، بمعنى واسطة يُستعان بها لتفسير المعاني، أو الآراء، أو الأوامر مرَّت بأطوار غريبة. فإنَّها دخلت الفرنسية عن طريق الإيطالية "Drogmanno" التي أخذتها عن اليونانية "dragumanus"، وقد أخذتها هذه من العربية «ترجمان» التي جاءتها من السريانية «ترجمانة»...

وكلمة "douane" الفرنسية قد انحدرت من الإيطالية "doana" التي أخذتها من **العربية «ديوان»، وهذه اكتسبتها** بدورها من نفس الكلمة الفارسية... وليس كلُّ هذا من نوعه بفريد.

وهكذا، فإنَّ اللغة العربية، قبل أنْ تمدَّ بخيراتها اللغات الأخرى، قد أخذت هي بدورها الشيء الكثير من الفارسية، واليونانية، واللاتينية، في جميع الميادين، خاصَّة منها علم الطبيعة، والطبُّ، والفلسفة؛ ذلك أنَّ بغداد، في أيَّام هارون الرشيد وابنه المأمون، كانت تزخر بالمترجمين الذين كانوا ينقلون كتب العلم، والفلسفة، والأدب أيضًا من تلك اللغات إلى اللغة العربية، فدخلت إذن فيها منها ألفاظ، وتعابير، وصيغ ساغتها وصيَّرتها جزءًا لا يتجزَّأ منها.

وكذلك كان الأمر فيما بعد عندما أصبحت اللغة العربية، منذ القرن الثامن للميلاد بالمشرق، ثمَّ القرن التاسع والعاشر بالأندلس، تضاهي اللغة اللاتينية في الغرب؛ إذ كانت لسان العلم هناك، فكانت بغداد. ثمَّ إشبيلية بعدها آهلتين بالنازحين إليهما من الإفرنج للاستفادة، والترجمة، والنقل،

والتأليف من اللغة العربيـة إلى اللغة اللاتينيـة. وكان إذن دخول المفردات، والصيغ، والتعابير العربية في اللغة اللاتينية طبيعيًّا هيِّنًا، ثمَّ منها إلى اللغـات المنحدرة عنها، أي الإسبانية، والفرنسية، والإيطالية. نقلوا أعدادًا كبيرة جدًّا من كتب حوت علوم القدمـاء في المنطق، والفلسـفة، والرياضـيَّات، والنجوم، والطبيعيَّات، والـكيمياء لمؤلِّفي اليونان، والرومـان، والعرب كالفـارابي، وابن قرَّة، والخوارزمي، والـكندي، والفرغاني، نقلوها من العربية إلى الإسبانية ثمَّ إلى اللاتينية لغة العلوم في ذلك العصر، أو من العربية إليها مباشرة.

ولعلَّ «الباباوات» هم من أبرز مَنْ اهتموا باللغات الشرقية آنذاك، وخصوصًـا باللغة العربية؛ إذ نقلوا منها كتبًا كثيرة حوت العلوم وكذلك الآداب العربية، منهم سلفستر الثاني المتوفَّى بروما سنة 1003 ميلاديًّا، وكان معروفًا بعلمه الغزير وميله الشديد إلى معرفة اللغات وما تحمله من معارف.

ومن الملوك لعلَّ فريدريك الثاني، ملك صقلية وأمبراطور ألمـانيا. المتوفَّى سنة 1250 ميلاديًّا من أبرز مَنْ اهتمَّ باللغة العربية والشؤون الإسلامية، وقد أمر بنقل كتبها إلى اللغة اللاتينية. وكذلك ألفونس العاشر، صـاحب قشتالة، المتوفَّى بإشبيلية سنة 1284 ميلاديًّا، وكان أيضًـا إمبراطور ألمـانيا. وكان هو الآخر مولعًا بالحضـارة العربية الإسلامية حريصًـا على نقل علومها وآدابها أيضًا إلى اللغة الإسبانية واللغة اللاتينية.

وهكذا. فلئن كان الأمر يبدو غريبًا في عصرنا هذا بعد أن تقهقرت شـؤون العرب والمسلمين، ونال حضـاراتهم ولغاتهم شيء كثير من الفتور، فأصبحت الآن تحاول أنْ تستقي من الحضـارات واللغات الأخرى كي تنتعش وتعود إليها الحياة، فتنمو من جديد. فإنَّ اللغة العربية والحضـارة العربية الإسلامية قد أطعمت اللغات والحضارات الأوروبية طوال القرون الوسـطى وغذَّتها بعلومها، وفلسفتها، وآدابها، فليس غريبًا إذن أنْ يخلُد فيها الشيء الـكثير من مفرداتها، وألفاظها، وتعابيرها، وتراكيبها، وصيغها. ولقد حاولتُ أنْ أجمع من كلِّ ذلك بعضَه في كتابي «معجم الألفاظ الفرنسية من أصل عربي» الذي ورد ذكره.

ولقد سبق المستشرقون إلى الاهتمام بموضوع دخول الألفاظ العربية في اللغات الأوروبية، ولعلَّ أقدمهم في هذا الميدان هو «سوزا» البرتغالي المتوفَّى سنة 1812 ميلاديًّا، إذ ألَّف كتاب «الألفاظ البرتغالية المشتقَّة من العربية»، ثمَّ تبعه آخرون في لغات أخرى، خاصَّة الإسبانية والفرنسية.

وابتداء من القرن المـاضي عاد الاهتمام باللغة العربيـة والحضـارة العربية الإسلامية، وظهرت موجات جديدة من المستشرقين، يدرسون الحضـارة العربية الإسلامية، وينقلون كتبها القديمة إلى لغاتهـم، فيحيون من جديد التراث العربي فيها، ويتحدَّثون عن تأثير اللغة العربيـة لديها. ولعلَّ الفرنسيين كانوا آنذاك من أهمِّهـم اشتغالاً بهذا الميدان؛ إذ برز فيه خـاصَّة سـلفستر دي سـاسي (1750-1838)، فأنتج، ونقل، وحقَّق كتبًا كثيرة، وأنشأ «الجمعية الآسـيوية» سنة 1822، و«المجلَّة الآسيوية» لنشر الأبحاث المتعلِّقة بالعلوم، والآداب، والفنون المشرقية. وكذلك اتيان كاترمير (1857-1782)، وهو من تلاميذ دي ساسي. ومن جملة أعماله أنَّه نشر مقدِّمة ابن خلدون. ثمَّ «دي سلان» المتوفَّى سنة 1879 الذي درس ابن خلدون وترجم مقدِّمته إلى الفرنسية، كما ترجم له «تاريخ البربر». وترجم كتاب «وفيات الأعيان» لابن خلـكان، وديوان امرئ القيس وسـيرته نقلاً عن «الأغاني» مع ترجمتها إلى الفرنسيـة، طبع في باريس سنة 1837 ميلاديًّا.

ويطول الحديث عن الاستشراق والمستشرقين، الفرنسيين منهم وغير الفرنسيين من الأوروبيين الآخرين، غير أنَّ كلَّ هذا شكَّل موضوعًا خاصًّا يمكن أنْ يُعالج على انفراد، لكنَّه دليل واضح على توغُّل الحضـارة العربيـة الإسـلامية ولغتها في الحضـارات الغربية ولغاتها. وإذن، فلا غرابة في أنْ تكون اللغات الأوروبية، وخصوصًـا منها هنا اللغة الفرنسية، قد استوعبت ألفاظًا، وصيغًا، وتراكيب كثيرة من اللغة العربية، فسـاغتها سياغة كاملة، صيَّرتها جزءًا لا يتجزَّأ منها، ربَّما لا يتنبَّه إليه حتَّى صـاحب اللغة نفسها، إنْ لم يكن ذا معرفة لها ودراية بها.

لقد كتبتُ في مقدِّمة كتابي المذكور آنفًا «ينبغي بشـأن كلِّ لفظة أنْ يقع تتبُّع تاريخها والنظر في أسباب وجودها باللغة المتقبِّلة لها، وربَّما أيضًـا المسـبِّبات الحضـاريـة التي هيَّأت لدخولها فيها. ذلك أنَّ انتقال لفظة من لغة إلى أخرى إنَّما يتمُّ اسـتجابة لدواع محدَّدة مضبوطة، ربَّما يمكن تبيُّنها من المقام، ومن سياق النصِّ الذي وردت فيه تلك اللفظة؛ ثمَّ إنَّه من الطبيعي أنْ تحدث أثناء هذا الانتقال تغيُّرات على اللفظة؛ إذ هي تخرج من موطنها العادي وتربتها الطبيعية إلى

موطن آخر غريب عنها، وتربة ينبغي أنْ تستوطنها وتتطبَّع بعاداتها وتقاليدها. وهكذا، فإنَّ تأثيرات المحيط الجديد الذي تدخل فيه اللفظة المستوردة وانصياعها إلى القوانين العامَّة الجديدة قد تحدِث تغييرات، سطحية تارة وعميقة في كثير من الأحيان، على المعنى وكذلك على البنية».

ولنأخذ بسرعة أمثلة لذلك، رغم أنَّ الأمر يتطلَّب تعمُّقًا وتفصيلاً؛ إذ أنَّ المسيرة في تحليل الظواهر الصوتية والتغيُّرات الناتجة في ذاك المجال عن الخروج من أصل صوتي في لغة ما والنزوح إلى لغة أخرى ليست بالضرورة هيّنة، بل قد تنقطع الصلة في الظاهر إلى درجة تضليل الباحث وإبعاده عن سويّ السبيل. فليس بين اللفظة الفرنسية "estragon"، مثلاً، واللفظة العربية «طرخون» تشابه في النطق ملحوظ. غير أنَّ المعنى واحد؛ إذ هو دالٌ على بقلة زراعية معمِّرة من فصيلة المركَّبات، أنبوبية الزهر، تزرع لرائحة أوراقها. وهذه الأوراق تُؤكل وهي خضر مع الطعام، وتُضاف إلى بعض الأطعمة لجودة طعمها وطيب رائحتها. ويقول المؤرِّخون في اللغة إنَّ لفظة "estragon" دخلت اللغة الفرنسية سنة 1564 ميلاديًّا، وهي تحريف للفظة "targon" التي جاءت سنة 1539 من اللفظة العربية «طرخون». الشبه في هذه المرحلة الأخيرة واضح؛ إذ حدث فقط تعويضُ حرف الخاء العربي المفقود في الهجاء الفرنسي بحرف "g". واللفظة العربية نفسها آتية من اللاتينية في لغة النباتيين "tarcon"، وهذه بدورها آتية من اليونانية "dracontion". وهكذا تمَّت الجولة من اليونانية إلى اللاتينية إلى العربية ثمَّ إلى الفرنسية في نهاية المطاف. فلا غرابة إذن في أنْ تحدث بعض التقلُّبات في غضون مثل هذه المسيرة الطويلة!

وقِس على ذلك في عامَّة الألفاظ المنقولة من لغة إلى أخرى، قليلاً ما تجد لفظة حافظت أثناء ترحالها على صورتها الأولى والنطق بها الأصيل؛ ذلك أنَّ مخارج الحروف والتصويت بها وكذلك نسخها بالكتابة تختلف من لغة إلى أخرى، وقد يكون بعضها جاريًا معهودًا في الواحدة ومنعدمًا مفقودًا في الأخرى، فيقع التعويض إذن بجرس محاذ ونطق مجاور، وقد يختلف أيضًا، لذلك، رسم الكلمة تمامًا...

مثال آخر: لفظة «ثرثار» العربية انتقلت إلى الإسبانية في صيغة أخرى؛ إذ أنَّ حرف الثاء غير وارد فيها، فعُوِّض بحرف الفاء، فأصبحت اللفظة باللغة الإسبانية «فرفار». ذلك أنَّ مخرجي الحرفين متقاربان؛ إذ أنَّ الثاء حرف مهموس، ومخرجه من طرف اللسان مع الثنايا العليا، والفاء حرف مهمل ومخرجه من باطن الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا. ومن «فرفار» الإسبانية انتقلت الكلمة إلى «فنفار» الفرنسية. ولصق المعنى كذلك بعضُ التغيير؛ إذ هو بالعربية كثير الكلام، مهذار، وبالفرنسية كثير التبجُّح...

ولا يقف الأمر عند الألفاظ اللغوية العادية، بل هو يجري جريانه أيضًا في أسماء الأعلام وأسماء الأماكن، حتَّى أنَّه كثيرًا ما تشتبه عليك تلك الأسماء لدى استعمالها والنطق بها في لغة ما؛ إذ قد يختلفان عنهما كثيرًا أو تمامًا في اللغة الأصلية. فما هي الصلة الظاهرة، مثلاً، بين اسم الفيلسوف الطبيب «أبو علي الحسين بن سينا»، وهو عند الإفرنج "Avicenne"، خاصَّة أنَّ حرف "v"، أي الثاني في هذا الاسم لا يُنطق به في العربية؟

وما هي يا ترى الصلة بين اسم الفيلسوف «ابن رشد» في لغته العربية واسمه عند الإفرنج "Averroes"، وهو متضمِّن كذلك في المرتبة الثانية نفس الحرف "v" غير المنطوق به في العربية؟ وليس من شكٍّ في أنَّ الناطق العربي الذي لا يفقه اللغات الأوروبية عندما يُذكر له مثل هذين الاسمين في غير لغته لا يهتدي بتاتًا إلى الربط بينهما وبين العالِمين العربيين. بل حتَّى المتكلِّم بتلك اللغات الذي ليس له اطِّلاع بالشؤون الفلسفية والعلمية وتاريخها قد يصعب عليه الاهتداء إلى حقيقة الأمر.



من أمثلة تلاقح اللغات: لفظة estragon الفرنسية جاءت من اللفظة العربية: طرخون، الآتية من اللاتينية: tarcon، التي هي بدورها مأخوذة من اليونانية: dracontion

ولحق هذا التحريف في النقل من العربية إلى الفرنسية ، وغيرها من اللغات الأوروبية ، أسماء الأماكن والبلدان . فهكذا ، مثلاً ، تصبح «القاهرة» "Le Caire" ، و «دمشق» "Damas" ، والجزائر "Alger" . . .

على أنَّ هذا التحريف أو التغيير الطارئ على الكلمات المنقولة من العربية إلى اللغات الأوروبية قد يحدث كذلك في الاتِّجاه المعاكس ، أي من تلك اللغات إلى اللغة العربية . فهكذا تصبح "Paris" «باريس» عندنا ، ويُعوَّض حرف "p" غير الموجود في العربية بحرف الباء ، وتصبح "Varsovie" «فرسوفيا» لانعدام حرف "v" في الهجاء العربي . . .

إنَّ تداخل اللغات وتأثير بعضها على بعض وأخذ الواحدة عن الأخرى أمر قديم قدم التاريخ ، وترحال الألفاظ ، والتراكيب ، والصيغ وما تحمِل من معان بينها مسترسل لا يمكن أن يعرف الوقوف . وإنَّه من الطبيعي أنْ يطرأ عليها أثناء ذلك تغيير ، وتحوير ، وبتر ، وإضافات يقتضيه تغيُّر الحالات ، واختلاف الأوضاع ، ومقتضيات مخارج الحروف والنطق بها والتعبير عمَّا تحتويه من مدلولات . وهذه من جملة الأسباب التي دعتني في كتابي عن «الألفاظ الفرنسية من أصل عربي» إلى أنْ أنطلق أساسًا من اللغة التي استوردت تلك الألفاظ فاندمجت هذه فيها ، وأصبحت في [illegible] إلى قوانينها النطقية الخاصَّة ، وانصهرت في بنيتها العامَّة وجرت فيها مجراها الطبيعي . ثمَّ إنَّني في هذه المرحلة لم أقصد التعمُّق في بيان الفروق الصوتية بين اللفظة الفرنسية وأصيلتها العربية ، وإنَّما كان همِّي أنْ أحاول تتبُّع خطى اللفظة الفرنسية في مسيرتها التنقُّلية من لغة إلى أخرى ، وما عسى أنْ طرأ عليها من أحداث غيَّرت صيغتها ونقَّصت منها أو أضافت إليها ، وأبقت كما هو أو غيَّرت النطق بها . وكثيرًا ما لاحظت أنَّها قبل أنْ تدخل *اللغة الفرنسية* وتسكنها ، فتستقرَّ بها استقرارًا كاملاً ، تكون قد نزحت من الفارسية ، أو اليونانية ، أو اللاتينية ، ومرَّت بالإسبانية ، أو الإيطالية ، أو أحيانًا البرتغالية ! وقد تكون عربية أصيلة أتت مباشرة اللغة الفرنسية دون وسيط .

ونظمتُ الألفاظ الفرنسية نظم المعاجم اللغوية لها ، أي حسب التسلسل الهجائي العادي من "A" إلى "Z" ، وبصدد كلِّ لفظة أعطيتُ المعاني الاشتقاقية ، مع ذكر تاريخ دخول اللفظة في اللغة الفرنسية عند الإمكان ، ثمَّ ذكرت معناها أو معانيها حاليًّا في اللغة الفرنسية مع الاستناد أحيانًا على أمثلة مأخوذة من نصوص كبار الكتَّاب الفرنسيين لتوضيح ذلك أكثر ما أمكن من التوضيح . ثمَّ أدرجتُ الكلمة العربية الأصلية متبوعة بمعناها في الاستعمال العربي الحاضر .

وإنَّما أردتُ الاعتماد في هذه المرحلة الأولى من عملي على المصادر والمراجع الفرنسية فقط تطبيقًا لقوله تعالى «وشهد شاهد من أهلها» (سورة يوسف ، الآية 26) . وكتبتُ في مقدِّمة كتابي «ولقد اخترت أنْ يكون نظام الكتاب منطلقًا من اللغة الفرنسية حسب الترتيب الهجائي الفرنسي ، وأنْ يكون استنادي في حشد الألفاظ وتقديم الشروح على المعاجم الفرنسية أوَّلاً حتَّى يكون مصدر المعلومات من أهل اللغة أنفسهم ، والبيانات ، والحجج ، والأدلَّة مأخوذة عنهم راجعة إليهم . . .» ، ذلك أنَّه كثر الكلام عن هذا الموضوع في السنوات الأخيرة في غير ما اتِّزان أو تحفُّظ ، أو نظرة واقعية ، وبحث ثابت صحيح وأستنتاجات علمية موضوعية . وقد صدر أخيرًا كتيِّب طُبع بمدينة عمَّان يكفي عنوانه دليلاً على مدى جديَّة فحواه ، وهو «اللغة الفرنسية أصلها عربي» ! ! كما يذهب بعضهم إلى أنَّ الألفاظ الفرنسية من أصل عربي تُعدُّ بالآلاف ، على أنَّه إذا اعتبرنا أنَّ الألفاظ الفرنسية من أصل لاتيني ويوناني المستعملة الآن في الحياة اليومية [illegible] حول عشرين ألف كلمة ، اتَّضحت فوضوية هؤلاء وادِّعاءاتهم الغبيَّة وهذرهم السخيف . وكثيرًا ما عثرتُ فيما أشير إليه على ألفاظ وعبارات لا وجود لها أساسًا في المعاجم الفرنسية نفسها !

إنَّ العمل في هذا الميدان ينبغي أنْ يتَّصف بالجدِّية الكاملة ، والموضوعية ، الشاملة ، والتأنِّي ، والتحرِّي ، وإعادة النظر ، وإعمال الفكر والتصريح في نهاية المطاف بما انتفى فيه الشكّ والتخمين وثبت عنده تمام اليقين ، وإلاَّ فيُعاد إلى محلِّ الفحص ، والبحث ، والتنقيب إلى غاية إدراك الوضوح التامّ الذي يضمحل عنده التردُّد ، والتشكُّك ، والافتراض . وإنَّما لهذه الأسباب اكتفيتُ في «معجم الألفاظ الفرنسية من أصل عربي» بتقديم مئتين وسبع وخمسين لفظة فقط مع إيماني بأنَّ هذا القدر أدنى ممَّا سأصل إليه في مرحلة موالية . غير أنَّني لم أنته فيه إلى اليقين التامّ ، فكان اختياري التأنِّي والإرجاء . فالعمل إذن عندي في هذا الميدان متواصل . ولعلَّه أنْ ينتج خيرًا بعون الله .

جيل جديد من المثقَّفين الفلسطينيين يقيم معرضًا في باريس

يوزيف هانيمان

صحيح أنَّ عملية السلام في الشرق الأوسط أُصيبت بالشلل، غير أنَّ ذلك لم يجعل الكتَّاب والمثقَّفين الفلسطينيين يلوذون بالصمت. لقد رافقوا التطوُّرات السياسية العامَّة بشكل يكاد يكون تامًّا، ومهدوا الطريق – قبل اتِّفاق أوسلو – بصلاتهم الفردية التي عقدوها مع زملائهم اليهود. ومن الأمثلة النموذجية على ذلك الحلقة التي تجمَّعت حول الكاتب إميل

وهذا الانطباع هو السائد في سلسلة من المعارض عنوانها «ربيع فلسطيني» في باريس. وقد أدركت فرنسا أنَّ ثقافة الفلسطينيين بحاجة ماسَّة اليوم إلى مكان يتجاوز رجع صداها فيه منطقة الشرق الأوسط؛ إذ انتهت مرحلة إجراء الجرد الثقافي التي تلت صدمة تأسيس دولة إسرائيل، وأضحت الأعمال التاريخية الكبرى لعارف العارف، ومصطفى مراد

حبيبي، الذي توفي قبل عام تقريبًا، وصديقه الإسرائيلي يورام كانيوك. ولكنَّهم قابلوا النشوة التي صاحبت المصافحة بين رابين وعرفات بالشكِّ، وما لبث هؤلاء أنْ دخلوا بين حين وآخر في أزمة مع سلطات الحكم الذاتي. ولمَّا كانت سياسة السلام قد تعطَّلت اليوم فإنَّ المثقَّفين يعودون إلى الفكاهة المرَّة التي يمثِّلها «المتشائل» سعيد أبو النحس الحائر المتردِّد، بطل الرواية التي أصدرها حبيبي بهذا العنوان عام 1972. على أنَّ الفارق بين الفترتين هو أنَّ البلاد المفقودة قد عُثر عليها، وأنَّ الشعب المنسي لم يعد منسيًا، وأنَّ الثقافة والتاريخ الفلسطينيين عادا للظهور.

الدبَّاغ، والأعمال الأدبية لغسَّان كنفاني، وجبرا إبراهيم جبرا، وحبيبي كلاسيكية. زد على ذلك أنَّ زمن أدب المقاومة السياسية قد ولَّى أيضًا. إنَّ الاتِّجاه التدريجي الجديد إلى فهم الذات بين العرب والفلسطينيين يتَّسم بالتنوُّع والانفتاح على العالم والنقد الذاتي. وإذا كانت الأنظار تتَّجه في المجال السياسي نحو الولايات المتَّحدة فإنَّها تتَّجه في المجال الثقافي إلى أوروبا، فعملية السلام هي آليَّة دقيقة يتمّ وضع أسسها وضبطها في الولايات المتَّحدة، و«لكنَّ الحاجة ملحَّة إلى رؤية أوروبية كذلك»، كما يقول الشاعر الفلسطيني محمود درويش في باريس.

وقد استجابت فرنسا لهذه الدعوة، وأعدَّت نفسها لتكون منتدى لثقافة الشرق الأوسط الجديدة. وشمل المدعوون إلى حضور المعرض الكاتبين إدوارد سعيد وأنطوان شمَّاس اللذين يمثِّلان فلسطينيي الشتات في الولايات المتَّحدة، وكتَّابًا من إسرائيل والمناطق المحتلَّة، ولم يكن هؤلاء، بسبب الحصار على المناطق الفلسطينية، قريبين بعضهم من بعض على هذا النحو قط.

ولم تعد مسألة وجود هويَّة ثقافية فلسطينية خاصَّة تُناقش اليوم بحدَّة كما كان الأمر قبل سنوات، ويرى المؤرِّخ إلياس زنبر أنَّ الفكرة البائسة التي استحوذت على الفلسطينيين من قبل بأنْ يردُّوا على الادِّعاء الإسرائيلي أنَّ فلسطين هي أرض آبائهم بالادِّعاء أنَّ الفلسطينيين أقدم زمنًا في هذه الأرض من اليهود قد وصلت اليوم إلى طريق مسدود. فليست المسألة الآن تحديد من هو الأقدم عهدًا في المنطقة، بل هي جواز إنكار حقّ السكّان في المنطقة بأنْ يكون لهم هويّة ثقافية خاصَّة بهم. ويُرجع زنبر في كتاب بالفرنسية شارك في

القومي بعد سقوط الإمبراطورية العثمانية لم يمكن تطويره لدى الفلسطينيين بعد عام 1948 إلى بناء دولة كما فعلت الأقطار العربية المجاورة، ولكنَّ هذا ليس، في رأيه، ضررًا خالصًا؛ إذ ذكر في عدد من مجلة «قنطرة» التي يصدرها معهد العالم العربي في باريس عنوانه «الهوية: فلسطين» أنَّ التوجُّه السياسي إلى التطوير في هذه المنطقة جعلها أقلَّ تقبُّلاً للتأثيرات الإسلامية بصرف النظر عن وجود بعض المتطرِّفين. في حين يرى آخرون أنَّ إعطاء السياسة الأوَّليَّة والتركيز على المقاومة هما اللذان يشكِّلان مأساة الثقافة الفلسطينية.

ويرى عزمي بشارة، الذي تعلَّم في جامعة هامبولت في برلين، ودخل الكنيست منذ عام نائبًا فلسطينيًا، يدعو إلى دولة تعدُّدية تفصل الدين عن الدولة، ولم يكن حاضرًا في باريس أنَّ الفلسطينيين ليسوا مقهورين سياسيًا فحسب، بل ثقافيًا كذلك؛ فالأدب الإسرائيلي أغنى وأفضل وأكثر من حيث تعبيره عن البلاد وعن الحياة في فلسطين.

تحريره بمناسبة المعرض في باريس وعنوانه «فلسطين: الرهان الثقافي» (صادر عن معهد العالم العربي) الثقافة الفلسطينية في فلسطين بصفتها شكلاً من أشكال الثقافة العربية إلى القرن التاسع عشر. ويرى أنَّ روايات خليل بيدس التاريخية عرَّفت القارئ العربي بأفكار الثورة الفرنسية، في حين عرَّفته ترجمات عادل زعيتر بمؤلَّفات مونتسكيو وروسو. وبالرغم من أنَّ حلم الوحدة العربية كلَّف الفلسطينيين في الماضي ثمنًا غاليًا، فإنَّ الثقافة الفلسطينية لا وجود لها إلاَّ في إطار الثقافة العربية، وإنْ كان لها خصوصية أنَّها بلا وطن.

ويرى رشيد خالدي الذي يعلِّم في شيكاغو أنَّ ظهور الوعي

ويتَّفق هذا مع وجهة نظر محمود درويش الذي عاد إلى وطنه بعد عشر سنوات قضاها في باريس، لأنَّه يعاني بنفسه مأساة أنْ يكون الأدب الفلسطيني دون الأدب الإسرائيلي في تصوير الواقع في فلسطين. وكذلك ألاَّ يستطيع التعبير عن معاناة السكَّان تعبيرًا صحيحًا. وقد طُرد هذا الشاعر طفلاً مع أسرته من قريته وعاد إليها فيما بعد ليجد مكانها مستوطنة يهودية، وتعلَّم على المعلِّمين اليهود، وكان له في السجن حرَّاس يهود، وكانت قراءاته الأولى للتراجيديا اليونانية في ترجمات عربية، ثمَّ حاول أنْ يستنبط أشعاره من ذلك كله.

ويقول محمود درويش في حوار معه نشره في كتاب عنوانه

«فلسطين بوصفها صورة بلاغية» إنَّ الكتَّاب الفلسطينيين بعد فقدهم وطنهم عام 1948 وجدوا أنفسهم يواجهون فجأة عالمًا لا يتقبَّل إلاَّ أساطير الخلق التوراتية فكانوا يكتبون فلا يكادون يجدون أحدًا يستمع إليهم، فلم يكن أمامهم منفذ سوى أنْ يلتفُّوا على هذه الأساطير، وأنْ يخرجوا إلى عالمية الشعر بوساطة لمِ الأشياء الصغيرة وشؤون الحياة اليومية والتأليف بينها.

ولم يكن هذا مؤشِّرًا على الشكوى الصارخة فحسب، بل كذلك على الفشل، والصمت، والاحتجاب. ويقول محمود درويش «إنَّ ما نفتقده متألِّمين في التراث الإغريقي هو شعر طروادة»، ويرى أنَّه شاعر طروادة المعاصر، وأنَّه أراد في «حديث الهندي الأحمر» أنْ يجعل لغة المغلوبين الصامتة من فلسطين إلى الهنود الحمر في شمالي أميركا مسموعة. وهكذا يجب أنْ يُفهم ادِّعاؤه بأنَّه فلسطيني، وعربي، ويهودي، وإغريقي، وروماني، ومسيحي في آن واحد.

وأشار محمود درويش وهو يشرح هذا الادِّعاء في باريس إلى باريس مثالاً على مدى صعوبة التراجع اليوم عن أدب المقاومة؛ ذلك أنَّ كتَّاب النثر كغريب العسقلاني وزكي البلِّة اللذين ترعرعا في مخيَّمات غزَّة ورياض بيدس الذي نشأ حاملاً الجنسية الإسرائيلية يتَّجهون إلى التقارير الواقعية تارة وإلى الوثائق السريالية الممثِّلة لوجودهم الوهمي تارة أخرى. وتشكِّل روايات بيدس وقصصه المنشورة بالإنكليزية، والفرنسية، والعبرية متاهة مختلطة الألوان من الاختلاط الوجودي يشبه أعمال كافكا أو أورويل تعكس الوجود الهامشي للفلسطينيين ذلك أنَّ الحياة الاعتيادية الطبيعية اليومية التي ينعم بها المواطنون الإسرائيليون بوصفها أمرًا بديهيًا مفروغًا منه ما زالت لدى الفلسطينيين في إسرائيل غير ممكنة حتَّى اليوم إلاَّ في الأحلام. أمَّا العسقلاني فيهدف إلى أنْ تكون قصصه إسهامًا في الدراسة الاجتماعية للحياة في المخيَّمات، فهي شكل اجتماعي غير بدوي أو حضري، وليس مدنيًا أو ريفيًا، وإنَّما هي حياة مجتمع الأكواخ والخيام التي خرج منها قبل أعوام الجيل الثالث الذي وضع لنفسه

الطريقة التي عاش فيها سكَّان فلسطين على مدى القرون التأثيرات المتعدِّدة فاستوعبوها، وتشرَّبوها كلَّها. وقد جعلته هذه القيمة الشعرية المضافة إلى موقفه السياسي بمنأى عن التأثُّر بتكتيك السياسة الواقعية، وكانت، بلا شك، أحد الأسباب لخروجه من اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية، بعد اتِّفاق أوسلو، إذ من العسير جدًّا أنْ تتَّفق رؤيا درويش المثالية الخيالية هذه مع هذا السلام الجزئي الذي لا يشمل إلاَّ جزءًا من الوطن، وإنْ كان نقده الموجَّه إلى المساومة على الحكم الذاتي أصبح الآن متحفظًا.

ويقدِّم الجيل الجديد من الكتَّاب الفلسطينيين الموجودين في بالحجارة الطائرة أساسًا ثقافيًا جديدًا.

ويرى عزمي بشارة أنَّ الفلسطينيين فقدوا منذ عام 1948 يافا، وحيفا، وعكَّا، ففقدوا بذلك وجودهم المدني الحديث، فلم يبق لهم سوى ذكريات مشوَّشة من قراهم، ولكنَّ الشعر الذي ظلَّ كما كان من قبل الجنس الأفضل من أجناس الأدب الفلسطيني، استمدَّ منها إلهامه. ويتساءل بعضهم في باريس، ألا تُعدُّ سلطات الحكم الذاتي المستبدَّة التابعة لعرفات رقابة إضافية على هذه اللغة؟ فيجيب الكتَّاب بأنَّهم سيلتفُّون على هذه الرقابة كما فعلوا مع الرقابة الإسرائيلية في الماضي.

المصدر: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3.6.97

تصفيق حارٌ وبعض صيحات الاستنكار

ريغينه غروس

ينبغي على المسرح أنْ يثبت حقَّه في الوجود على نحو مستديم، وذلك لما يلقاه من هجمة الاقتصاد بالنفقات التي لا تعبأ بأحد، ولا حتَّى بالفنون. وينبغي على المسرح كذلك أنْ يحرص على أنْ يحضر الجمهور لمشاهدة ما يعرض من أعمال؛ فمهما قيل من أنَّ عدد المشاهدين للعمل المسرحي لا يجوز أنْ يُعدَّ مقياسًا لجودة العمل؛ غير أنَّ إقبال الجمهور على مشاهدة الأعمال المسرحية هو موضوع لا بدَّ من أخذه بالاعتبار في المسارح اليوم. فإذا ما بلغ عدد المشاهدين لمسرحية من المسرحيات سبعين في المئة من عدد المقاعد المتاح بدأت الجهات الرسمية تنظر للأمر نظرة قلق. فإنْ أخفق العمل الفنّي في اجتذاب الجمهور، فيمكن أنْ يناله الاقتصاد بالنفقات بالشطب، حتَّى وإنْ عُدَّ مبدعًا من وجهة نظر فنِّية. وأدنى مثل على ذلك إغلاق مسرح شيلر في برلين. ومن أجل أنْ نستجلي ما يحدث على خشبات المسرح التي ينوف عددها على ألفي خشبة، نستعرض المسرحيات الثلاث أدناه، وما جاء اختيارها هنا في المقام الأوَّل إلاَّ لأنَّها حديثة العهد.

التزوُّد من أجل الخلود

التزوّد من أجل الخلود تنازل بيتر هاندكه (1) في مسرحيته الجديدة «التزوُّد من أجل الخلود» موضوعات كثيرة: الحرب، والشرُّ، والاغتصاب، والشغف بالتدمير، والنضال ضدَّ الإخضاع الفكري، وضيق الصدر بالمعتقدات الأخرى، وبالنضال من أجل السلام، وتناول كذلك موضوع وضع قانون عالمي جديد. وكان كلاوس بايمان (2)، مدير مسرح بورغ تآتر في فينَّا، طلب هذه المسرحية، وأخرجَ هذا العرض الأوَّل في القلعة. ولاقى الجمهورُ الذي حضر العرض الأوَّل المسرحيةَ بتصفيق دلَّ على إعجابه.

ومسرحية «التزوُّد» هي المسرحية السابعة التي يخرجها بايمان من تأليف هاندكه، وقد أفلح في نقل هذا العمل الغاصّ بالألفاظ والأفكار إلى خشبة المسرح، مع أنَّ النصف الثاني من المسرحية التي بلغ طولها أربع ساعات قد اتَّسم بشيء من الإملال. ومع ذلك. فقد وفِّق بايمان في خلق عالم مسرحي ساذج، يُبحث فيه على نحو تمثيلي عن أنموذج لنظام عالمي جديد. وهذه محاولة مؤثِّرة لتصوُّر جديد مسرحي لعالمنا.

وصمَّم مشاهدَ المسرحية آخيم فراير، وصوَّر فيها «أرض حصرية» خيالية، جاءت على خشبة مسرحية مائلة، لم يستعن على إبراز المشاهد فيها إلاَّ بقليل من قطع الديكور التي توزَّعت على الخشبة. ولم يتح هاندكه المجال للمشاهد لربط أحداث المسرحية بأيّ بلد من البلدان الحقيقية (غير أنَّ البلد الممثَّل في المسرحيةَ يبدو سلافيًّا؛ إذ أنَّ الناس فيه يستخدمون الخطَّ السيرلي). وتكون «الأرض الحصرية» قد

(1) Peter Handke (2) Claus Peymann



مشهد من مسرحية بيتر هاندكه «التزوّد من أجل الخلود»: القصّاصة المتجوّلة والبطل باولو (غيرت فوس)

فرغت لتوّها من إحدى الحروب لتواجه قوى الإخضاع الفكري واللاإنسانية يمثّلها في المسرحية «فصيل قهر الأحياز»، والتي منحها هاندكه أسلحة خيالية مهدِّدة، مثل «بالعات الصدى»، و«مجتثّات الشجر»، «والنظّارات ذات البعد الواحد».

وينشأ في هذا البلد المليء بالرموز ابنا عمومة لا يشبه واحدهما الآخر: البطل بابلو (مثّل دوره غيرت فوس، أنظر المقابلة التي أُجريت معه، والتي نُشرت في العدد 56 من فكر وفنّ»)، والشاعر المقعد، فيليبه (مثّل دوره يوهان آدم أوست)، ويجابه كلٌّ منهما قوى الإخضاع الفكري على طريقته. ويفلح بابلو آخر الأمر في وضع قانون عالمي جديد، وساندته في ذلك «القصّاصة المتجوّلة، الفتية، الجميلة» (مثّلت دورها أنه بينت)، إلاّ أنّ فصيل قهر الأحياز يتربّص بهما في الخفاء. ومع ذلك فإنّ الأمل يبقى أقرب من سواه، فالقصّاصة المتجوّلة تقول: «سيأتي زمان جديد، لا بدّ أنْ يأتي زمان جديد. افرحوا، افزعوا».

«السيّد فيردو»

لم تكن فرقة برلين المسرحية، برلينر أنسمبل، على عجلة من أمرها في تقديم العرض الأوّل من مسرحية «السيّد فيردو»؛ فقد كان شارلي شابلن قد اتّخذ في عام 1947 من قصّة قاتل النساء الباريزي، لندرو، فلمًا هزليًا. وكان هذا القاتل يغوي النساء الثريات، ليتجوّز منهنّ، فيقتلهنّ. وكانت الضحايا في فلم شابلن من النساء، أمّا في المسرحية التي أخرجها فيرنر شروتر (3)، فلم يكن الأمر كذلك تمامًا: أمّا الضحيّة الأولى فمدام غرونيل، ومثّلت دور هذه الأرملة الثرية ماريانيه هوبه، السيّدة الكبيرة، العجوز، البالغة خمسة وثمانين عامًا، سيّدة التمثيل المسرحي الألماني. ودلفت

(3) Werner Schroeter

هذه الممثِّلة إلى المسرح كما تدلف الملكة إلى مملكتها، حتَّى وإنْ كان المشهد المسرحي يدور في غرفة ضيوف المخادع المزواج، والذي ينوي الإيقاع بها ليحظى بثروتها بعد موتها. وتتصلّب هذه الممثِّلة بصمت في وِقفة ذات جلالة، تجعل كلَّ شيء يتصاغر إزاءها. ويصبح السيِّد فيردو قبالة هذه السيادة فنانًا في الإغواء يحسن الرقص على الحبال.

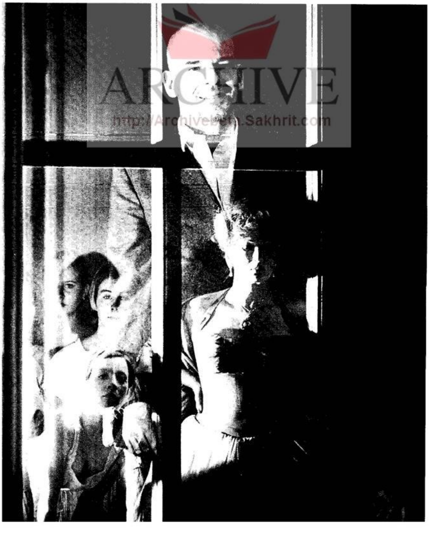
والضحيَّة الثانية هي ليديا فلوراي، ومثَّل دورها زازي دي باريس «أجمل خنثى في العالم». وهو يزيد طولاً عن السيِّد فيردو بمقدار غير يسير، ويهدِّد بخنق الرجل الرقيق بعاطفته الوحشية. وهو يحمل صندوق المال الذي يقتل فيردو ليديا من أجله، كما تحمل السيِّدة العذراء السيِّد المسيح.

أمَّا الضحيَّة الثالثة فنادلة بسيطة أصابت مالاً، شبقة، صاخبة، مثَّلت دورها على نحو حسِّي فتَّان إيفا ماتيس.

وهي تعبث بالسيِّد فيردو، وتمثل، ثمَّ تنقضُّ عليه دونما أيّ حرج. وتبيح في الأكثر لنفسها ما يشذُّ عن الذوق، وليس يعرف المشاهد أبدًا، إنْ كانت العلَّة في ذلك ما انتهى لأنابيل من مال فجأة أم هو خيالها وقد انفلت من عقاله. ويبدو أنَّه ينبغي على المشاهد، إنْ كان لديه ذوق فنِّي سليم، أنْ يكون قادرًا على طرح ذوقه السليم من أجل الاستمتاع ببعض الأدوار.

ثمَّ هناك زوجة هذا المخادع المزواج الشرعية، وأم ابنه، والتي ينفق عليها فيردو ممَّا يكسب من جرائمه، وقد مثَّل دورها رجل، هو أوفه شتاينبروخ. ويتذكَّر المشاهد يوم يراه يمثِّل دور السيِّدة فيردو شخصية أمّ المجرم في فلم هتشكوك «المريض النفسي».

وأدَّى دور السيِّد فيردو الممثِّل مارتين فوتكه (أنظر أحداث ثقافية في العدد 62 من «فكر وفنّ»). وهو في تمثيله لدور



«السيِّد فيردو»، عرض مسرحي لفرقة «برلينر أنسمبل»، مع مارتين فوتكه في دور البطولة

المخادع يبتدع شخصيته في كلّ لحظة من جديد. ويصبح جسمه كالسفينة، وحركة يديه تدلُّ على العاصفة، فيعايش المشاهد حادث جنوح سفينة الشحن التي كان يقودها على الرمل. ويتنكّب الممثّل كلّ هذا العناء في تمثيل هذه الحكاية لأنّ فيردو يزعم أنّه قبطان سفينة بحرية، أمّا الحقيقة، فهو أنّه موظّف صغير في أحد المصارف، فقدَ وظيفته بسبب الأزمة الاقتصادية، فتحوّل إلى أعماله الإجرامية. أمّا في البيت فهو خاضع للسيّدة فيردو خضوعًا تامًّا. وترى هذا المخادع بجسمه المدرّب وروحه المعذّبة كأنّما يخاطب الآخرين قائلاً: «لستُ أريد سوى أنْ تحبُّوني»، فهو يكتسب تعاطف الجمهور وشفقته على شخصية القاتل. وترك هذا الإغواء بالشرّ أثرًا هائلاً في المشاهدين، كالأثر الذي تركته القدرة التمثيلية النادرة للضحايا كما عرضها المخرج. غير أنّ هذه الإثارة في الإخراج لا يطول أمدها، فما يلبث الجمهور أنْ يدرك أنّ المسرحية تشير إلى أنّ المجتمع شرير وقاتل، إلاّ أنّ المسرحية تمضي حتّى بعد أنْ نقلت هذه الرسالة إلى المشاهد. فالمسرحية تبلغ مثلي طول فلم شابلن، ولكنّها لا تتضمّن من الطرافة إلاّ نصف ما اشتمل عليه الفلم. أمّا المشاهد الأخيرة من المسرحية، والتي تتضمّن الكشف عن المجرم، واعتقاله، ومحاكمته، ومرافعته النهائية فقد جاءت منخفضة المستوى إلى حدٍّ بعيد، حتّى كادت تشبه قراءة أوّلية للنصّ. ومع ذلك، فقد لاقى الجمهورُ العرضَ الأوّل بتصفيق شديد.

الفتاة ذات عيدان الثقاب

كان هيلموت لخمان (4) بدأ بمشروع المسرحية الغنائية «الفتاة ذات عيدان الثقاب» قبل حين بعيد، غير أنّه ظلّ يؤجّل العمل فيه مرّة بعد مرّة. فترجع أوّل الأفكار المتّصلة بهذا المشروع إلى نحو عقدين، ولم يتمّ العمل إلاّ بعد عذابات كثيرة، وكاد لخمان يُقدم غير مرّة على صرف النظر عن العمل جميعه. ويرجع الفضل، أو شيء منه، في قيام العرض الأوّل لهذه المسرحية إلى مدير دار الأوبرا الحكومية في هامبورغ الذي عمد فور تسلّم منصبه إلى تكليف ليخمان بتقديم هذا العمل على المسرح، وظلّ يلحُّ عليه في ذلك عبر عدّة سنوات.

والمسرح الغنائي الذي قدّمه ليخمان في هذا العمل يفارق، على نحو قلّ نظيره، ما اتُّفق عليه من سمات المسرح الغنائي المألوف. فالنصُّ نزر، والموسيقى كثيرة، وهناك ممثّلون كثيرون، وثمّة ما يُسمع وما يرى، إلاّ أنّ العمل ليس فيه قصّة، وليس فيه حدث، ولا فيه نصٌّ، بالمعنى المفهوم للنصّ. بل، ولستَ تجد في العمل عناصر درامية تشبه ما هو مألوف في المسرحيات الغنائية، ولا هناك ما يمكن أنْ يتّصل بالمفهوم الشائع للغناء، بل وإنْ دقّقت السمع فستلحظ أنّه ليس في العمل موسيقى البتّة. فالخروج على المألوف في هذا العمل تامٌ، ويمتدُّ ليشمل السبل التقليدية بين منتجي العمل الفنّي والمتلقّين له. أمّا من أفسح في صدره مكانًا لقبول عرض لخمان فقد أُتيح له أنْ يعرف جمالاً، وعرضًا مركّزًا، وأداءً مسرحيًا لا تشبه سواها. واسم المسرحية «الفتاة ذات أعواد الثقاب»، وتدور الفكرة الأولى في هذه «الأوبرا» حول البرود، والوحدة، والموت، وهي مستوحاة من القصّة الشعبية التي تحكي عن الفتاة التي تبيع أعواد الثقاب، غير أنّها في ليلة عيد الميلاد، تحتمي بحائط أحد البيوت، لتستمتع بلحظات قصيرة من السعادة بإشعال أعواد الثقاب التي كان ينبغي عليها أنْ تبيعها. ثمّ ما تلبث أنْ تموت من البرد. وتتناول الفكرة الثانية قصّة غودرون إنسلين، وهي واحدة من أعضاء منظّمة جناح الجيش الأحمر، والتي لعبت، هي الأخرى، بالنار. وليس يقصد لخمان من هذا أنّه يقرُّ ابنة رجل الدين هذه من شتوتغارت والتي كان يعرفها معرفة شخصية على ما فعلته، غير أنّ المبالغة بإدانتها حتّى وُصفت بأنّها مجرمة تدلُّ على حال مجتمعنا. وموضوع الفكرة الثالثة والأخيرة في العمل مستوحاة من لوحة ليوناردو دي فينشي والتي صوّر فيها البشر أمام الجحيم، يتنازعهم شعوران: الفزع من الظلمة، و«الرغبة المتأجّجة» في معرفة ما يجري في الداخل.

ولا يجلو المخرج هذه الأفكار، وإنّما يفترض معرفة المشاهد

(4) Helmut Lachenmann



أنّا كارغر في دور «الفتاة ذات أعواد الثقاب» في مسرحية هيلموت لخمان التي بهذا العنوان

بها. فالنصُّ يرد في المسرحية مهشَّمًا إلى أجزاء صغيرة تبلغ أحيانًا مقاطع وحسب. فيكون بذلك سُلب وظيفته بوصفه حاملاً للمعنى. ولا يتَّصل العنصر الموسيقي في العمل بالعنصر النصي. بل هو مستقلٌ عنه تمامًا، وذلك من الناحية الوظيفية. فقد عزفت الموسيقى فرقة أوركسترا كبيرة، جاء أكثر عزفها منفردًا، وتفرّق عازفوها بين المكان المخصَّص لهم في مقدِمة خشبة المسرح، وبين خشبة المسرح نفسها، وعلى مقاعد النظَّارة كذلك. وهذا يفضي إلى الإحساس بحيِّز موسيقي يترك أثرًا خاصًّا في النفس لأنَّه يتكوَّن، في المقام الأوَّل، من أنغام. ويختلط بهذه الأنغام عناصر ضجيجية مختلفة. بحيث تنشأ موسيقى ذات بعد ثان. فتسمع همسًا، وتصفيقًا بالأيدي، وحكًّا للستيروبور. أو يُنفخ في إحدى آلات النفخ على نحو لا نغم فيه، وتُحكُّ الأوتار الموسيقية حكًّا ليس هو على الطريقة الفكاهية، بل كأنَّما أُريد به توسيعا لحاسة السمع واستفسارا عن مدى جدواها.

وقد أعدّ لخمان هذا العرض الأوّل مع المخرج المسرحي آخيم فراير. فتركا خشبة المسرح على لونها الرمادي الأصلي سوى قليل من التعديل، وجعلا الخشبة ذات ارتقاء في الخلف، وجعلا فيها أخاديد، يمثّل فيها ممثّلون، ويغنّي مغنّون، ويعزف عازفون، معبِّرة عن الناس المحاصرين بعلاقاتهم. وتعلَّقت مستعرضة فوق الخشبة قطعة من القماش، أُريد منها أنْ تكون مرآة حينًا، وأنْ تكون حائطًا شفَّافًا حينًا آخر: فهي الحائط الذي تحرق عنده الفتاة أعواد الثقاب، وهي تمثِّل الظلام في كهف ليوناردو. وتضمَّن الديكور كثيرًا من العناصر التي ترد في الأفكار الثلاثة، على نحو عابث، وبألوان قوّية. وقابل بعض الجمهور العرض الأوّل بحماس، وقابله بعضهم الآخر مقابلة دلَّت على عدم الفهم.

وتتساءل بعد هذا هل ستجد هذه المسرحيات الثلاث بعد عرضها أوّل مرّة إقبالاً من الجمهور، بحيث تقهر هجمة الاقتصاد بالنفقات.

الأسطورة للجميع

حديث مع المخرج السينمائي الألماني إيدغار رايتس حول دور الصور في العصر الرقمي، وحول رؤياه للسينما الأوروبية في المستقبل. أدار الحوار كريستيان بايتس

تقول، أيها السيِّد رايتس (1)، إنَّ الصور وما يتَّصل بها من شروط فنِّية اعترتها حركة جديدة. فكيف ستصبح السينما في العصر الرقمي؟

لن تلبث التقنية المستخدمة حتَّى الآن والقائمة على عمل نسخ من السليلويد يتمّ توزيعها في الأرجاء أنْ تصبح أثرًا من مخلَّفات الماضي. فلن تكون ثمّة أفلام على هيئة أشرطة بعدُ، وإنَّما ستعمد شركات توزيع الأفلام إلى التزويد بالأفلام عن طريق قنوات خاصَّة، باستخدام الأنسجة الزجاجية، أو الأقمار الصناعية، أو من خلال خطوط البيانات. وستكون في دور السينما ذاكرة وسيطة، تُحفظ فيها الدورُ برمجيات يمكن استدعاؤها عند الحاجة. ولنْ يكون في جهاز العرض أيُّ أفلام، بل شريحة فيها ملايين المرايا البالغة الصغر، تغيِّر مواضعها عن طريق شحنة إلكترونية. أو يمكن أنْ تنشأ الصور باستخدام تقنية الليزر مباشرة على الشاشة.

فعلى أيِّ نحو ستتغيَّر السينما بوصفها مكانًا؟

لن يصدر عن آلات العرض الجديدة أيُّ ضجيج، لذا يمكن أنْ تُجعل تحت السقف، أو حتَّى على جوانب قاعة العرض، لأنَّ المسافة اللازمة للعرض تُحسب عندها إلكترونيًا.

فهل يعني ذلك أنّنا لن نكون في المستقبل في حاجة إلى دور السينما لأنَّه يمكن للمرء عرض الأفلام في أيِّ مكان آخر، كالمسرح، أو الكنيسة، أو البيوت الخاصَّة؟

في أيِّ حيِّز تشاء. فيمكن توجيه آلات العرض في أيِّ اتِّجاه يُراد، بحيث يصبح الجمهور نفسه أكثر قدرة على الحركة.

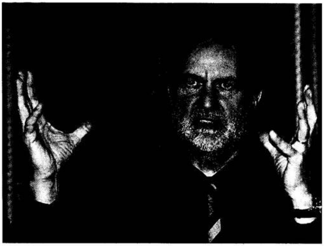
(1) Edgar Reitz

وسيصبح توجُّه النظَّارة – الذين ما يزالون يجلسون كما يجلس جمهور المسرح قبالة منصَّة خلفها ستارة – أثرًا من آثار عالمٍ قديم. ولن نستطيع أوَّل الأمر فعل أيِّ شيء إزاء هذه الحرِّية الهائلة، إذ أنَّ دور العرض التي تلائم طبيعة سينما المستقبل هذه لم تُصمَّم بعد. وبعد أنْ كانت الشاشة تُفتح في أوَّل أيَّام صناعة الأفلام ليرى من خلالها المشاهد ما صوِّر في هوليود، أو – في أحسن حال – ما صُوِّر في عاصمة الرايخ، برلين، فلم يعد أحد اليوم يدهش إذ يرى الصور تأتينا من كلِّ حدب وصوب. فلن يطول بنا الأمر حتَّى نستطيع استدعاء أحدث الأفلام إلى بيوتنا، وذلك من خلال شبكة الإنترنت. وسيمكن الاختيار من مجموعة كبيرة من الأفلام العالمية ذات النوعية العالية، بحيث لا يمكن تعليل زيارة السينما بهزالة ما يعرض في التلفاز. فينبغي علينا عندها أنْ نتساءل عن السبب الذي يدفع بالناس إلى الذهاب إلى دور السينما.

فماذا إذن؟

إنَّما سيذهب الإنسان إلى السينما لأنَّ له بوصفه كائنًا حيًّا طبيعتين أساسيتين، واحدة خاصَّة، وأخرى عامَّة. الأولى تسعى إلى الانعكاف على نفسها في الكهوف، وتقصد الثانيةُ الجماعة. لذا، لا يصحُّ في سينما المستقبل أنْ تفضي المخارج إلى الشارع، بل يجب أنْ ترجع بالنظَّارة إلى داخل المبنى. ويجب أنْ يصادف الجمهور هناك وجوهًا متباينة من وجوه الاتِّصال بالآخرين، كما هو الحال في المجمَّعات التجارية اليوم. فمَن يخرج من السينما يسعى إلى الاختلاط بالذين عايشوا ما شاهد، حتَّى وإنْ لم يبادلهم الحديث فيما رأى.

هل هذا هو السبب في إقبال الناس على المهرجانات السينمائية، وفي أنَّهم يزدحمون هناك لمشاهدة أفلام، لا يكاد يقبل على مشاهدتها في دور العرض العادية أحد؟



المخرج السينمائي إدغار رايتس

هذا هو أحد أسرار المهرجانات، حيث يتجلَّى الإحساس بالجماعة. أمَّا الإجابة عن السؤال حول وجه الخلاف بين سينما المستقبل والفلم المعروض في المهرجانات السينمائية من جهة وبين السينما العادية اليوم فسهلة: فالفارق بين هذه وتلك هو التصفيق. فعند نشأة السينما كان النظَّارة يصفِّقون بعد انتهاء الفلم، وكان المقصودَ بالتصفيق حينها القائمُ على عرض الفلم، لقدرته على التحكُّم بتلك الآلات الجديدة، ولأنه الوحيد من المشاركين في الفلم الذي كان حاضرًا بين النظَّارة. وتلا ذلك أنْ شارك آخرون في العرض السينمائي الحيّ: راوي السينما، والموسيقى، ثمَّ ظهور أبطال الفلم في دار العرض. فينبغي أنْ نرجع إلى السينما مصفِّقين وأنْ نعيد إدخال العناصر الحيَّة إليها. فإذا ما أحسَّ المشاهد أنَّ الذي يراه قبالته ليس سوى صورة مخزَّنة فلن يصفِّق. فهو ما غادر الجدران الأربعة التي يسكنها إلاَّ لحاجته إلى الجماعة، ويندرج في هذه الحاجة إحساسه بقدرته على التعبير عن نفسه، وبقدرته على توكيد وجوده. فالناس يدركون من خلال التصفيق أنَّهم موجودون. فالجمهور هو منتج الفلم.

ما التغيُّر الذي سيصيب الصور نفسها؟ ما هي تبعات التطوّر التقني على جماليات السينما وما يروى فيها من قصص؟

ما كنتَ تجد حتَّى الآن فروقًا كبيرة في إنتاج أفلام الفيديو، وأفلام التلفاز، وأفلام السينما. غير أنَّه في اللحظة التي يضرب فيها التوزيع في طرق متباينة. ستظهر فروق في شكل الإنتاج. ويوم لا يعود المشاهد ملزمًا بالنظر في اتِّجاه محدَّد، وتصبح الصور قادرة على الحركة في الحيِّز بحرِّية، يمكن للسينما عندها أنْ تعرض صورًا متعدِّدة بطريقة متزامنة. وهذا سيوفِّر قدرًا كبيرًا من الحرِّية، كحرِّية المشاهد في أنْ يختار الاتِّجاه الذي ينظر إليه في السينما. ومثل هذا موجود في المسرح الكلامي منذ زمن بعيد، بل وحتَّى المسرحيات الغامضة في العصور الوسطى كانت تشبه المسرح المتزامن.

فماذا سيكون من أمر رواة القصص؟ فالقصَّة تعتمد على منطق التسلسل المتتابع للأحداث. بل وكنتَ أنت كشفت عن ولعك الشديد بالقصِّ في عمليك اللذين قصَّا حكايتين من «الموطن».

قد كنتُ مصابًا دائمًا على نحو فاجع بالالتزام بالتسلسل المتتابع. ويتطلَّب إدخال التزامن في التسلسل المتتابع لقصَّة من القصص اللجوء إلى حيل في الإخراج. من مثل المونتاج المتوازي للصور، وتصوير الخلفيَّات مرَّة، وتصوير المقدِّمات في مواضع أخرى، أو ترتيب المشاهد ذات الزمن الواحد أصلاً على نحو متتال. والحقيقة أنَّ الشاشات التي يمكن استخدامها في السينما المتزامنة معروفة منذ حين بعيد، فتراها في المعارض، والمناسبات، وفي قاعات الفنادق، وفي محطَّات القطار، وفي المطارات. فترى الصور تُعرض في كلّ مكان. فيا لها من مفاجأة رائعة لو أمكن عرض قصَّة واحدة على الشاشات مجتمعة. فيمكن أنْ يكون ذلك خلاصًا لو يَنتج فجأة عن فوضى الصور سياقُ قصَّة من القصص.

تتحدَّث في كتابك «صور تتحرَّك» عن إعادة ولادة الأسطورة من خلال شبكات الحاسوب. وأنت تحلم بأفلام لها مواصفات الروايات. فما هي تلك الأفلام؟

أوَّلاً: هذا ليس أمرًا جديدًا، فكلُّ قصص الميثولوجيا اليونانية متداخل بعضها في بعض. وليس ينشأ هذا التداخل من فرد وحيد، وإنَّما هي نسيج عدَّة أجيال. ويعرف تاريخ الفلم شخوصًا ميثولوجية كذلك، مثل وحش فرانكشتاين، أو كينغ كونغ، أو شارلوت. غير أنَّ تشكُّل الأسطورة بقي أبدًا في

بداياته ، إذ كانت القرارات المتعلِّقة بالإنتاج تمنع ذلك دائمًا ، لأنَّها كانت تلحُّ على الأصيل ، على الجديد . وما أنْ تصبح وسائل الاتِّصال البصرية السمعية في متناول الجميع ، وما أنْ يصبح الجمهور ذا رأي واحد ، حتَّى يمكن لهذه الأساطير أنْ تتشكَّل . لهذا ، فإنَّ السينما التي أحلم بها تشتمل على دارَين للسينما دائمًا ، دار تُعرض فيها الأفلام الجديدة التي تنحلُّ فيها الأفلام من الأحياز التقليدية ، ودار أخرى للأفلام القديمة التي يعاود الناس مشاهدتها ، دار من أجل الالتقاء بتاريخ الفلم . فلا يمكن أنْ تكون ثمّة سينما روائية لا تتذكَّر تاريخها .

فإذا ما انشغل الجميع بنسج قصصهم من الأساطير ، فماذا يبقى للمؤلِّف السينمائي ، فهل ستصبح مهنة المؤلِّف السينمائي قريبًا مهنة من الماضي؟

لا ، فهذه المهنة ستبقى موجودة ، غير أنَّ حدودها ستتغيَّر . فلن يكون معيار التأليف السينمائي هو الأصالة والفروق بين المؤلِّف السينمائي وسواه من المؤلَّفات السينمائية ، وإنَّما الاشتراك بين هذا المؤلِّف وسواه من المؤلَّفات . فقد ظلَّت إمكانياتنا حتَّى الآن محدودة بالتزامنا بحقوق التأليف وبمراعات قواعد المنافسة بين المنتجين . ونحن المؤلِّفين لا نكاد الآن نجرؤ على اقتباس شيء ما من زميل ما احترامًا لحقوق التأليف والتزامًا بقواعد اللياقة وتفاديًا للحطِّ من سمعتنا . لكنَّني أستطيع أنْ أتصوَّر في المستقبل وضعًا لا يمثِّل فيه هذا التجاوز للحقوق خطرًا على وجود المؤلِّف السينمائي .

فكيف سيعمل المؤلِّف السينمائي في المستقبل : جالسًا أمام الحاسوب في عِلِّيَّة المنزل ، أم موظَّفًا لدى إحدى الشركات الكبيرة العاملة في مجال وسائل الاتِّصال؟

سيكون ثمّة النوعان كلاهما من المؤلِّفين السينمائيين ، غير أنَّ الصور لن تُنتج ، في أيَّة حال ، عند تصويرها ، وإنَّما في مرحلة ما بعد الإنتاج . فكلُّ صورة صنعناها بآلة التصوير ، يمكن أنْ تُعالج بعد هذا ، وذلك على نحو أكبر بكثير ممَّا كان ممكنًا باستخدام الخدع التصويرية . فيمكن التعديل في كلِّ عنصر من عناصر الصورة : الناس ، والوقت ، والزمان ، والحركات . وسيفتح ذلك عالمًا واسعًا من الناحيتين الفنِّية والتجارية . ويجدر بنا ألاَّ نخشى أنْ تصرفنا التقنيات الحديثة عن الأحلام القديمة . على أنَّني أرى ، في كلِّ حال ، الخطر قائمًا في أنْ يفضي هذا إلى ضياع الفردية والحرِّية في الإنتاج . فأنا أرى فعلاً أنَّه سيكون بإمكان المرء ، بالاستعانة بآلات بسيطة ، إنتاج أفلام رائعة في عِلِّيات المنازل ، غير أنَّ السؤال هو : مَن ستُتاح له فرصة مشاهدة هذه الأفلام ، أي هل ستُتاح للمنتج السينمائي فرصة الدلوف إلى شبكة التوزيع الكبيرة للأفلام ، أم أنَّ طرق التوزيع ستكون حكرًا على الشركات؟ ولمَّا كنتُ ميَّالاً إلى التشاؤم ، فإنِّي أخشى ألاَّ تغذِّي الشبكة عن طريق الأفراد .

فهل هذا الخوف هو دافعك إلى العمل في سينما المستقبل؟ لِمَ يوجد في جيلك عدد أكبر من روَّاد العصر الإلكتروني من عدد أبناء جيل الشباب؟

لقد نشأنا على تصوُّر مفاده أنَّ المرء يستطيع من خلال العلم ، والتقنية ، والطبِّ ، وسوى ذلك أنْ يقود العلم إلى سبل أفضل . أمَّا ابن العشرين فقد نشأ على قعرة الأوزون ، وهو لا يؤمن بما نؤمن نحن به . فهل منْ سبيل أمام اليافعين اليوم سوى أنْ يتجاهلوا خوفهم من المستقبل ، وأنْ يسعوا إلى الاستمتاع بواقعهم قدر المستطاع؟ وينسجم مع هذا الحسِّ الحياتي الأعمالُ الكوميدية . وينسجم معه كذلك أنْ يسعى الشباب من خريجي الكلِّية العليا للسينما إلى تحقيق نجاح مهني . وأنت تحسُّ بالحاجة إلى الأمان حتَّى لدى المخرجين الشباب الأذكياء ، من مثل كارولينه لينك ، فتنعكس هذه الحاجة على مستوى القصِّ والإخراج في أعمالها . فمَن يولد اليوم له حظٌّ من المستقبل أيسر من حظِّنا . لذا ، ما نزال نحن الأكبر سنًّا المسؤولين عن المستقبل .

كيف تستطيع ، مع أنك كنت أحد أبطال بيان أوبرهاوزن عام 1962 ، أن تطالب اليوم برفع الدعم الحكومي للأفلام ، بعدما كان هذا الدعم يُعدُّ أحد الإنجازات الحاسمة التي استطاع المؤلِّفون السينمائيون تحقيقها . ألا تسلب الجيل الأصغر بذلك الأمل اليسير بالمستقبل الذي بقي لهم؟

إنَّ المطالبة برفع الدعم عن الأفلام هي بطبيعة الحال شكل من أشكال الاستفزاز . غير أنَّني أتساءل ، على أيَّة حال ، ألا ينبغي على أحد الأجيال أنْ يمرَّ بفترة ضيق مالي حتَّى يتسنَّى بناء هياكل جديدة ، أكثر جدوى ، للتمويل؟ لقد أردنا يومها الحصول على الدعم كي لا تخضع الثقافة للمنافسة التجارية ،

وإلاَّ لـكان ضاع قدر من الهويّة الاجتماعية . وكان لتقسيم ألمانيا أثر في ذلك أيضًا ، فالسياسة الثقافية هي أيضًا سياسة تتَّصل بالهوية .

وكان من نتائج العولمة أنْ انفكَّت المسألة المالية من الارتباط بالحدود الإقليمية . فالدولة لم تعد قادرة على تحديد طبيعية الدعم الثقافي ، والدولة لم تعد تضفي هوية بعد ، فهي إذن ليست جزءًا من الثقافة . فيكون من نتيجة ذلك أنَّ الدولة لم تعد تصلح بعد طرفًا في العملية الثقافية . فدعم الأفلام ليس مسألة تتعلَّق بالسياسة الثقافية اليوم ، وإنَّما مسألة تتَّصل بالسياسة المحلِّية .

فمَن سيموِّل الأفلام في المستقبل؟

لن تُموَّل الأفلام من مصادر وطنية . ولن يستطيع فلم سينمائي أنْ يسدَّ نفقاته في مساحة مثل مساحة جمهورية ألمانيا الاتِّحادية ، وإنَّما في سوق بحجم أوروبا . وحتَّى تنشأ في أوروبا بنى قادرة على إنتاج أفلام أوروبية مشتركة فلا بدَّ أنْ يصبح تأليف الأفلام وإخراجها أوروبي الطابع كذلك . ولستُ أقصد بذلك الأموال الأوروبية الجاهزة لدى المجموعة الأوروبية ، فهذه ليست سوى سوء فهم صادر عن بروكسل . وقد كانت السينما الأوروبية موجودة يومًا ، فقد كان فيليني ، ودي سيسكا ، أو تروفو أوروبيين كبارًا ؛ إذ قصُّوا قصصًا إيطالية أو فرنسية خالصة ، إلاَّ أنَّهم وسموها بإيماءات أوروبية . فقد كانوا من أتباع الحياة الثقافية الأوروبية ، وحملوا التاريخ الثقافي لأوروبا في أفندتهم ؛ فالشعور بالهوية المشتركة لا يتكوّن ، في اعتقادي ، إلاَّ إذا حكى كلٌّ منّا قصصه للآخر باستمرار ، ولا أعرف لذلك وسيلة أفضل من السينما .

لكنَّ الفلم الألماني لا يستطيع أن يساهم في ذلك كثيرا : فالسينما الألمانية لم تقصّ في السنوات الأخيرة قصصًا من الحاضر .

وهذا خطأ كبير ، إذ يبدو أنَّ كثيرا من المخرجين يعتقدون أنَّ الأوروبيين الآخرين غير مهتمِّين بمثل هذه الأفلام .

هل يرجع ذلك إلى أنَّ الألمان باتوا يتوجَّسون خيفة من كلِّ ما هو وطني منذ أنْ كانت الوطنية الاشتراكية (النازية) ؟

بل إنَّ المسألة ترجع إلى أبعد من ذلك . فلم تتضمَّن السينما الألمانية في عهد حكومة فايمار مشاهد من البيئة الألمانية . فالفلم الألماني فلم ستوديو . وهذا أثر من آثار البروتستانتية التي طبعت الألمان بطابعها إلى حدٍّ بعيد . فنحن شعب يعتني بالكلمة وبالتصوُّرات . فنحن نعنى بالحديث للعالم عن الأشياء التي نفكِّر بها أكثر ممَّا نعتني بوصف الأماكن التي نعيش فيها . غير أنَّه ينبغي علينا أنْ ندرك أنَّ جيراننا مهتمُّون بمعرفة الطريقة التي نعيش عليها . أمَّا في أفلام البلدان الكاثوليكية ، إيطاليا خاصَّة ، فإنَّ المدن والريف حاضران في الأفلام دائمًا لا يغيبان ؛ فكلٌّ يعرف أنَّ فيلليني مولود في ريميني .

ومنذ أنْ أخرجتَ «الموطن» والكلُّ يعرف أنَّك من أبناء هونسروك .

لأنَّني كاثوليكي ، ولأنَّني أعدُّ استثناءً .

ما الذي ينبغي تغييره في السياسة السينمائية الأوروبية؟

إنَّ السياسية السينمائية الأوروبية أشدُّ اهتراءً من نظيرتها الألمانية ؛ فما يحدث في بروكسل فضيحة من الفضائح . فليس ثمَّة سياسة ثقافية ، وإنَّما سياسة مال . فالمرء يفترض هناك أنَّ السينما الأوروبية لن تشفى ممَّا تعاني منه حتَّى توجد شركات إنتاج ضخمة كالموجودة في هوليوود . والواقع أنَّ الاستثمارات ، إنْ بقيت مستمرَّة في المستقبل ، يجب أنْ تُخفَّض في مجال الإنتاج وأنْ تزداد في مجال التوزيع . ثمَّ إنَّني أقترح ، إلى ذلك ، دعم بناء دور جديدة للسينما . فإذا ما كان على دار السينما أنْ تفي بشروط معمارية وتقنية معيَّنة ، وأنْ تلتزم بأنْ تبلغ حصَّة الأفلام الأوروبية فيها ما لا يقلُّ عن 60 في المئة من مجموع ما يُعرض ، فلا بدَّ عندها أنْ يدفع الاتِّحاد الأوروبي نفقات البناء . وثمَّة منذ سنوات دعم لدور السينما يقدِّمه الاتِّحاد الأوروبي لبناء دور للسينما ، غير أنَّ ما يبنى أكواخ متفرِّقة . فعند الاتِّحاد الأوروبي من السلطة والمال ما يكفي لبناء شبكة من دور العرض تترك في الجمهور الإحساس بأنَّه يوم يدخل إليها بأنَّه لا يدلف إلى الماضي بل إلى الغد الذي ستلقى فيه السينما مستقبلها ، لتكون في الصدارة ، ولتكون أوروبية .

المصدر : صحيفة دي تسايت DIE ZEIT

سخرية لاذعة ومشاهد موحشة وفكاهة سوداء وإثارة فلسفية

أربعة أفلام ألمانية جديدة

هيلين مكلينبورغر

شهد نصف العام الأخير ، كما كان الحال قبلئذ ، عرض أفلام تميّزت من سواها من الأفلام الكثيرة التي عُرضت ، على أنّ هذه الأفلام ، وإنْ اشتركت ففي التميُّز ، إلاّ أنّ الأسباب في ذلك تعدّدت .

فبعدما كان هيلموت ديتل (1)، وهو يُعدُّ أكثر المخرجين الألمان إخراجًا للأعمال الساخرة ، توقّف عن الإخراج مدّة خمسة أعوام ، عاد الآن بعمل نال عليه إطراءً وتقديرًا . وكان هذا المخرج أخرج فلم «شتونك» ، وحاز به نجاحًا كبيرًا ، وسخر فيه من المهازل التي اقترنت بمذكّرات هتلر المزيّفة ، ورُشّح بسبب هذا الفلم لنيل جائزة الأوسكار . أمّا اليوم فقد تناول ديتل بفلمه الجديد «روسيني» أبناء صنعته بالسخرية . وقد كانت الجماعات المتحذلقة أثيرة دائمًا عنده ، وأولاها كثيرًا من سخريته اللاذعة الخبيثة . وهذا الفلم الذي بدأ عرضه في أواخر شهر يناير حكاية كثيرة الأحداث ، تتناول الجنون الهائل في صناعة الأفلام . وشارك في التمثيل في هذا الفلم ممثّلون كبار ، بما في ذلك ممثّلو الأدوار الثانوية . أمّا قصّة الفلم فبسيطة : ينوي منتج (هاينر لاوترباخ) ، ومخرج (غوتس غيورغه) عمل فلم يحقّق نجاحًا كبيرًا ، غير أنّ مؤلّف الروايات البيّاعة الغريب الأطوار (يوآخيم كرول) يرفض إعطاءهما روايته الناجحة ليعملا منها فلمًا . فيكون من أثر ذلك أنْ تضيّق ثلاثة البنوك التي اقترض منها المنتج النطاق عليه لعجزه عن سداد ديونه التي بلغت الملايين . وتختلط الأمور من حوله إمّا اختلاط في مزيج من الكراهية ، والحبّ ، والعواطف ، والغيرة ، واليأس . وتكاد أحداث القصّة كلّها تجري في مساء واحد ، وفي مكان واحد ، وذلك في «روسيني» ، وهو مطعم للمتحذلقين .

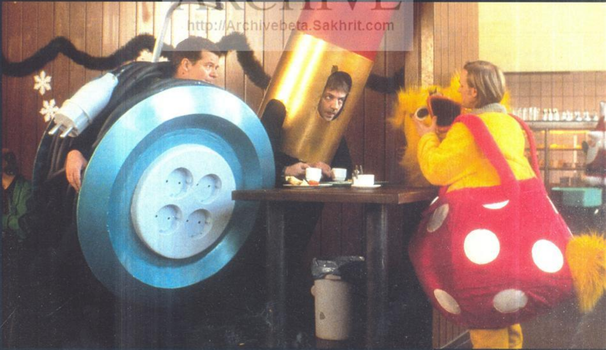
وكان في اجتماع الزمان والمكان في الفلم عبئاً على المخرج . فقد تداخلت مشاهد المطعم البرّاقة بفعل أضواء الشموع واحدها في الآخر . فالصراعات والقصص الفردية تتداخل بعضها في بعض وتتراكم بعضها على بعض على نحو يزداد عنفًا وتقلُّبًا ، ثمّ تتصاعد لتصبح سلسلة متتالية من الهزائم والانتصارات التي يمرُّ بها أبطال الفلم ، لتنتهي إلى عدد كبير من الكوارث الصغيرة ، وإلى كارثة كبيرة واحدة .

وكان ديتل تعاون مدّة ثلاثة أعوام مع صديقه باترك زوسكند ، مؤلّف رواية «العطر» الناجحة ، على كتابة سيناريو هذا الفلم الذي اتّسم بالانسجام ، حتّى في أدقّ تفاصيله . وكان «روسيني» حاز جائزة وزير الداخلية الألماني لأفضل سيناريو ، وجائزة إرنست لوبيتش لهذا العام ، وجائزة الفلم البافاري ، ورُشّح الفلم كذلك لجائزة الفلم الاتّحادي لعام 1997 . فبدأ عرض الفلم على الجمهور بعدما كان حاز كلَّ هذه الجوائز .

أمّا فولفغانغ بيكر (2) فيعرض في فلمه «الحياة في ورشة البناء» لعالَم مختلف تمامًا . فيعرض الفلم صورًا لمدينة باردة ، مليئة بالمتاهات ، تمرُّ بفترة تحوُّل ، صور لحياة هامشية ، وعلاقة حبٍ في المطر والثلج . أمّا عنوان الفلم نفسه فيحمل مضامين بعيدة . فأبطال الفلم ما يزالون يبنون حياتهم ، ويركّبون أجزاءها . ويبدو كلُّ شيء هشًّا ، وكلٌ يمضي باحثًا عن نفسه ، وعن الآخرين ، وعن قليل من السعادة والحبّ . ويمضي الفلم حتّى يتعرّف المشاهدُ كلَّ القصص ، وكلَّ الوجوه لفتيان العصابات ، والجهلة ، والسفهاء ، والفاشلين ، ثمّ يتوقّع المشاهدُ حدوث شيء في الفلم ، غير أنّ هذا لا يحدث . ويمضي فلم فولفغانغ بيكر في مسيره المتّئد . فعلى الرغم من

(1) Helmut Dietl (2) Wolfgang Becker





الصورة العليا : مشهد من فلم «روسيني» للمخرج هيلموت ديتل . الصورة السفلى : مشهد من فلم «الحياة في ورشة البناء» : يان نيبل (يلعب دوره يورغن فوغل) حصل على عمل جديد . إذ صار يشتغل «كتكوتاً»





الصورة العليا: مشهد من الفلم الناجح «الدقّ على بوّابة السماء»: مارتين (تيل شفايغر) ينفخ الدخان بلا مبالاة في وجه رودي. الصورة السفلى: مشهد من فلم «نهاية العنف» للمخرج فيم فيندرز

كلّ ما يصيب شخوص الفلم من مصائب وضربات للقدر، فإنّ الفلم ينضوي على شيء مريح : فالحياة يمكن أنْ تكون دائمًا هكذا، مثلما هو الحال في الصورة الختامية للفلم، والتي تظهر فيها بحيرة متجمِّدة، فتمضي عقود بطولها حتّى يفرِّق الموت بين هؤلاء الشخوص. ويعرض بيكر لقصص مدينة كبيرة، موحشة، غير ذات غاية، كما هو الحال في الحياة الحقيقية. ولكنْ، عندما يبلغ سوء الحال بشخوص الفلم مداه، تنبعث دعابة فجأة، أو مواقف صغيرة مضحكة. فالفلم يشتمل على نبرات مختلفة. وتدور حول البطل، واسمه نبيل (أي ضباب)، وليس هذا الاسم من باب الصدفة، علامة تساؤل كبيرة : فربّما أُصيب نبيل (يورغن فوغل) بالعدوى بمرض الأيدز عن طريق موني، وربّما عجز عن العثور على وظيفة في يوم من الأيّام، واضطرّ إلى تدبُّر أمره عاطلاً عن العمل، بل وقد يحوز السعادة لدى فيرا الجميلة ذات المستوى الفكري العالي. ولا يجيب الفلم عن هذه الأسئلة، وإنّما ينسحب من القصّة، كعابر السبيل الذي ينصرف بعدما يكون اكتفى بما رآه.

أمّا فلم «الدقُّ على بوّابة السماء» فقلّ نظيره في الأفلام الألمانية. وهو فلم ناجح، أقبل الجمهور على مشاهدته بشدّة منذ أنْ بدأ عرضه في دور السينما في نهاية شهر فبراير الفائت. ولم يُقدَّم فلم هزلي ألماني من هذا النوع منذ فلم «الرجل المتأثّر». والواقع أنّ المخرجين الألمان يحسنون عمل مثل هذه الأفلام الهزلية، غير أنّه يبدو أنّ الحس الهزلي الألماني لا يتذوّقه سوى الألمان، وهذا يفسِّر ما لقيه هذا الفلم من إقبال ضعيف خارج ألمانيا. أمّا فلم «الدقّ على بوّابة السماء» فليس فلمًا هزليًا، وإنّما هو فلم فكاهي أحيانًا، وفلم حزين أحيانًا أخرى، لكنّه فلم مثير في كلِّ حال : مارتين (تيل شفايغر) ورودي (جان جوزيف ليفرز) يعرفان أنّه لم تبق أمامها فسحة كبيرة من العيش، ففي رأس مارتين ورم سرطاني دماغي بحجم كرة المضرب، ورودي مصاب بسرطان العظام في مراحله المتقدِّمة. ولا يجمع هذا المصير المشترك هذين الشخصين القريبين من الموت على نحو خاصّ، ولا يغير من ذلك سوى الجرعات الأولى من شراب التكيلا المسكر، حين يعرف مارتين أنّ رودي لم ير البحر أبدًا، فيقول له : «تخيّل أنّهم يتحدّثون في عالم الموتى عن البحر، وعن جماله، أمّا أنت، فإنْ لم تر في حياتك البحر، فستجلس جانبًا دون أنْ تستطيع المشاركة في الحديث». ثمّ ما يلبثا أنْ يفرّا من «جناح الموت» الذي بالمستشفى، ويسرقان، وهما في غاية البهجة والسكْر سيارة مرسيدس زرقاء زرقة السماء من نوع كوبيه، ويمضيان بأقصى سرعة إلى أكبر مغامرة لهما، ولعلّها آخر مغامرة كذلك في حياتهما.

فلا بأس على صاحبينا فيما فعلا، غير أنّ السيارة الكوبيه كانت ملكًا لمجرمين، لم يروا في الأمر طرافة أبدًا. ويعثر مارتين ورودي في السيّارة على مسدّسات، فيستعينان بها على تسديد فاتورة الوقود، ويستخدمانها كذلك في استخلاص ثمانين ألف مارك من أحد البنوك، بأسلوب لطيف حازم في آن معًا، فهما ينويان السفر إلى البحر، والمسألة تستلزم بعض المال. غير أنّ ذلك يجمع الشرطة إلى المجرمين في ملاحقتهما. ويبدأ ورم مارتين بالظهور، ويتجلّى للاثنين أنّ أجل مارتين يدنو بسرعة تزيد على السرعة التي يقترب فيها رودي من الموت. غير أنّ حالة مارتين ما تلبث أنْ تعود فتتحسّن، فينزلان في نزل فاخر، ويطعمان فاخر الطعام، ويدوّنان، بعدما يكونان أكثرا من شرب الشمبانيا، أمانيهما. أمّا في الصباح التالي فيستيقظان على صوت الشرطة تداهم المكان، فيتّخذ مارتين رودي رهينة له، فيفرّان معًا، وذلك مؤقّتًا : فعلى طريق تحفُّ به حقول الذرة يتقابل المجرمون والشرطة في ملاحقتهما. ويقف مارتين ورودي بين النارين، ويظهر أنّ المغامرة بلغت غايتها، غير أنّ مارتين ينطلق عبر حقل الذرة ناجيًا من الملاحقة. ويزداد الزمن إلحاحًا، فالفترات بين النوبات التي تصيب مارتين تغدو أقصر، والبحر ما يزال ينتظر.

«فالدقُّ على بوّابة السماء» هو الردُّ على الأفلام الألمانية المبتذلة التي تتناول موضوع الأمراض العضال رامية إلى إثارة مشاعر المشاهد. فالفلم مليء بالخفّة والبهجة، والسخرية السوداء، والتحوُّلات المفاجئة، والسرعة، كما أنّ ممثليه من الطراز الأوّل. وهذه هي أوّل مرّة يتولّى فيها تيل شفايغر الإنتاج بالإضافة إلى التمثيل. أمّا توماس يان، وهو يشتغل بصناعة الأفلام منذ صغره، انطلاقًا من عشقه لها دون أنْ يكون درس الأمر دراسة أكاديمية، فقد كتب سيناريو الفلم وتولّى الإخراج كذلك. ويقال إنّه لديه خمسة عشر سيناريو آخر لم يكشف عنها بعد، فلو فعل لرأينا منها عجبًا.

ولا بدَّ أنّ فيم فيندرز أحسَّ بالإطراء، ففي الحفلة المسائية لمهرجان الفلم الخمسين في كان الفرنسية لم يعرض فلم محلّي، وإنّما فلمه الجديد «نهاية العنف». وهو فلم أمجية، يتحدّث

عن العنف دون أنْ يعرض مشاهده على نحو متواصل على الشاشة . وقد حاول فيندرز في هذا الفلم أنْ يقدِّم فلم إثارة فلسفي فانتهى إلى تقديم فلم ساخر سخرية مرَّة . والفلم يتّسم بجدِّية لا تنصرف إلى العبث إلاَّ بحدود ، وهي الجدِّية المعروفة عن الألمان . ويعرض الفلم لنحو عشرة من الشخوص ، ليس يجمع بينهم في الأصل شيء ، إلاَّ العنف المعاصر الذي يهجع على صدر المدينة كالضباب ، ويمنع عنهم الهواء . فثمَّة المنتج الذي يسكن في هوليود (بيل بولمان) ويعيش في فيلا رائعة معزولة تشرف على هوليود ، فاقدًا للإحساس بالشيء الذي يهدِّد الحياة ، العزلة ، والتي تقضي آخر الأمر على زواجه . وهو يعمل على إنتاج أفلام العنف ، ثمَّ يلقى هو الآخر حتفه نتيجة للعنف . وهناك أيضًا عالِم الفلك المختصُّ بالحاسوب الذي يعمل لحسابه الخاصّ (غابريل بايرن) ، والذي يقبع في مرصده الفلكي ، يصمِّم نظامًا للرقابة الأمنية ، ثمَّ يكتشف أنَّ النظام يراقبه هو أيضًا . وهناك أيضًا قاتلان أبلهان ، وموظَّف جنائي يحمل درجة الدكتوراه في الطبِّ ، وممثِّلة مشاهِد خطرة سريعة البديهة (تريسي ليند) ، وعدد كبير من العاملين في صناعة الأفلام ، وبستانيان مكسيكيان . إنَّ عرض هذه الشخوص على نحو يطابق الصورة النمطية المألوفة عنهم مقصود تمامًا ، إذ أنَّ فيندرز يتوقَّع بذلك على نفسه وعلى العاملين في الأوساط السينمائية . وتقترن حلقات سلسلة الدوافع في الفلم واحدتها بالأخرى على نحو متقن بحيث يصل الفلم آخر الأمر إلى مجرى للأحداث معقول : فكلُّ ما يجرى راجع على مكتب التحقيقات الفيدرالي المتآمر ، والذي يحاول أنْ يصل إلى «نهاية للعنف» عن طريق الدولة التي تراقب كلَّ شيء باستخدام الفيديو . غير أنَّ فيندرز لا يكون فيندرز إنْ لم تكن الشطحات الفكرية أهمَّ لديه من مجرى أحداث الفلم . فمِن أحبِّ الأساليب لديه أنْ يحقِّق لنفسه تصوُّرًا عن الأشياء ، ثمَّ أنْ يعود فيشكِّك في هذا التصوُّر . وبهذا يكون فلم «نهاية العنف» فلمًا كاملاً ، فمشاهده بالغة الجمال ، وقصَّته جميلة ، متداخلة على عدَّة مستويات ، غير أنَّ الرسالة التي يحملها الفلم مبتذلة . فهو يخلص إلى أنَّ العالم يشبه دولة أورويل ، وإلى العجز عن الاتِّصال في زمان وسائل الاتِّصال المتقدِّمة . إذن ، ماذا بعد؟ فقد عجز هذا الشاعر الذي ينظم الصور عن النطق بلسان الفيلسوف والواعظ . وأمَّا السعفة الذهبية التي حازها عام 1984 على فلمه «باريس تكساس» فلم يتسنَّ له أنْ يحملها معه إلى البيت هذه المرَّة .



الواقعية الافتراضية: مساهمة في الواقع أم وسيلة للاستغناء عنه؟

ثبات سريع

هل يكفّ المجتمع المعلوماتي الحواسَ عن العمل؟

هورست كورنيتسكي

ظاهر الأمر أنّ تصوُّر ما بعد الحداثة للاتّصالات الشاملة يوحِّد بين الفئات في المجتمع الواحد، بل وبين القارات أيضًا. ويجيء هذا في زمن تتفرّق فيه المجتمعات واحدها عن ثانيه، وتنتفي فيه الغربة المذمومة بين المجتمعات. ويقابل التمزقَ في المجتمع والاغتراب المتزايد الذي يهدِّد أفرادَه الأملُ بأنْ تفضي إزالة كلِّ المتناقضات إلى الوحدة في الحيّز الواقعي الافتراضي. فشغف الإنسان بقدرته العالمية على الاتّصال بالماضي والحاضر تدفع به إلى اعتبار أنَّ العالم قد غدا أخيرًا ملكًا له. فالإنسان قد صار جزءًا من نسيج هذا الكائن الخارق. فإذا ما أخذنا بما يقوله القائمون على وسائل



الاتِّصال وعلى مواقع السلطة فإنَّ في هذا تحقيق لحاجة عامَّة، وفيه، إلى ذلك، إيذان ببدء عصر جديد.

ويسعى المجتمع في المستقبل إلى أنْ تُجمع «المعرفة الإنسانية كلُّها، شاملةً البيانات التاريخية والمادَّة بحيث تجعل في كلِّ الأوقات تحت تصرُّف أفراده، وبحيث يتيح لهم الاتِّصال بعضهم ببعض أيَّان شاءوا، ليتبادلوا التصوُّرات والآراء، ولينتقلوا بسرعة الضوء إلى أيِّ مكان، وإلى أيِّ زمان يشاءون. فإذا ما تسنَّى هذا للمجتمع، يكون قد ألغى عن قصد العمل بالقانون القائل بعدم جواز وجود الشيء الواحد في مكانين مختلفين في اللحظة نفسها. فيستطيع المجتمع عندها بالاستعانة بوسائل الاتِّصال أنْ يخلق حضورًا عامًّا للأشياء كان محصورًا حتَّى حينه في الآلهة. فالسرعة الهائلة في نقل المعلومات، والقدر الضخم من البيانات المتاحة تجعل العالم يبدو كأنَّه وحدة متزامنة، تتوحَّد فيها الأزمنة التاريخية والأحياز المكانية من خلال الشاشة وبحسب الزمن الحقيقي معًا.

وبعدما فشلت كلُّ التصوُّرات الاجتماعية حلَّ محلَّها اليوم أمل جديد، إذ تلوح في الأفق الواقعيةُ الافتراضية للحيِّز المعلوماتي، والذي يتحرَّر فيه الأفراد أخيرًا من كلِّ المعيقات التي لا يمكن التنبُّؤ بها للواقع المادِّي، فيستطيعون السباحة

في تيّار البيانات، لتحملهم أجهزة التسلية الإلكترونية إلى مجالات جديدة. وقد وصف بول فيريليو (1) العهد الجديد بأنّه عهد السرعة المطلقة، فمستخدمو الأجهزة الإلكترونية قد تجاوزوا منذ عهد بعيد حدود المكان والزمان، أي كلّ المجالات لتعلُّم أشياء جديدة، وحان الآن وقت ركوب «المركبة الأخيرة»، ألا وهي الحاسوب، ليسيروا على الطريق السريع للبيانات، ليتجاوزوا هناك قانون عدم جواز الوجود في مكانين مختلفين في اللحظة نفسها، وليعيشوا الماضي والحاضر في الزمان المطلق. غير أنّ السرعة المطلقة تعني في الوقت نفسه الثبات، والحضورُ الشامل لا يتيح أيّ مجال للحركة، وتحويل الأشياء المدركة بالحواس إلى صور متقلّبة، أي تحويل كلّ ما هو مادّي إلى ضوء يعني ضياع إمكانات مهمّة من إمكانات الإنسان على تحديد الزمان والمكان، وبصورة خاصّة ضياع الاتّصال المادّي الذي هو الأساس الأوّل في الحياة الاجتماعية. فنحن نعيش في عملية تجريد سريعة لا يختفي نتيجة لها الزمان والمكان اللذان ينظّم الفرد من خلالهما حياته من مجال الإدراك فحسب، بل وتفقد الحواس الأساسية أيضًا مثل الحسّ، والذوق، والشمّ وظيفتها في تحقيق الاتّصال مع الأشياء، فتضمر هذه الحواس بتقلّص المجال الذي يمكن أنْ تعمل فيه. فليس من باب المصادفة أنّ بيل غيتس، مخترع نظام الحاسوب م س دوز معروف بأنّه لا يعيش إلاّ على شراب الكوكا كولا والوجبات السريعة، شأنه في ذلك شأن «جيل السرعة» في العالم كلّه.

وتبنى العلاقات الاجتماعية على الاتّصال بالحواس، فالحسُّ، والذوق، والشمُّ، والسمع، والبصر هي الأساس في التعامل المادّي للناس مع المجتمع، وفي تنظيم علاقاتهم بعضهم ببعض وبالأشياء المادّية في محيطهم. ومع أنّ السمع والبصر هما أكثر تجريدًا من سواهما من وسائل الإدراك، إلاّ أنّهما يمثّلان الصلة المادّية بالعالم من حولنا. فالسمع أداة لسماع الموسيقى، للإحساس بها، واستبنائها، أداة لإدراك الحيّز والعالم من خلال الأصوات: غير أنّ استخدام قرص مدمج يمكن أنْ ينفي هذا الإدراك من الواقع إلى حيّز غير واقعي. فالكمال الذي يتّسم به القرص المدمج بعيد عن حقيقة الحياة، وهو يخطف السامع إلى عالم آخر، وخاصّة إذا كان عزلت عنه الأصوات الموجودة في محيطه باستخدام سمّاعات الرأس. فيتحوّل رأسه إلى حجرة موسيقية افتراضية، فيحسب لهذا أنّه يشارك في وعي لاستقبال أوسع للحواس، مع أنّ الأمر في الواقع يشتمل على اختزال لأجزاء من الواقع. فالموسيقى تصبح واضحة وضوحًا مفرطًا، لأنّها نُقّيت من كلّ العناصر المربكة، أي من نفايات العالم المادّي.

ونعرف هذا الاختزال للحواس على نحو أكبر بكثير من خلال الصور التي تصلنا إلكترونيًّا على شاشات الحاسوب أو التلفاز. ونحن اعتدنا أنْ نعيد ترجمة الإشارات التي نراها على الشاشة عقليًّا إلى صور حقيقية، غير أنّنا نبلغ تلقائيًّا حدود هذه القدرة عندما تظهر إشارات ليس لها صلة بمجال إدراكنا. والدخول عن طريق الحواس إلى عالم الأشياء غير ممكن في صور ألعاب الفيديو؛ لأنّ الطبيعة غير المادّية للصورة الإلكترونية لا تتيح لنا الدخول إلى الواقع والإدراك إلاّ من خلال رموز وإشارات.

وحتّى ولو افترضنا أنّه يمكن تحسين النوعية السيّئة للصور من خلال تحسين درجة نقاء صور ألعاب الفيديو مستقبلاً، فيبقى أنّ الألوان الناشئة إلكترونيًّا في هذه الصور تغاير الألوان الحقيقية من حيث طريقة نشوئها؛ إذ هي غير ناشئة عن انعكاس الضوء. أضف إلى ذلك أنّ الصور في ألعاب الفيديو مسطّحة. وحتّى ولو أمكن إيجاد تقنية للصور الثلاثية الأبعاد سهلة الاستعمال فإنّ المحاولة لطبع وسيلة من وسائل الاتّصال بالطابع الواقعي ستفشل، ما دامت هذه الوسيلة صُنعت لتلبّي حاجات الإنسان في الهرب والإدمان. فلا هي تنقل إلينا الواقع، ولا حتّى نسخة منه، أيًّا كانت هيئة تلك النسخة. ونحن لا ندرك الواقع الحيّ إلا بفضل قدرتنا على التذكُّر المشفوعة بإدراكنا الحسّي. أمّا الصور في ألعاب الفيديو فلها، على العكس من ذلك، وظيفة مختلفة تمامًا. فهذه الصور تغري الناظر بوصفها مجموعة غير مادّية من النقط الضوئية، وكأنّها مصابيح ليلية مضلِّلة في الأرض المليئة بالسبخات، إلى عالم من الهلوسة، يتّخذها اللاعب وسيلة للهرب من عالمه.

أمّا اللوحة المرسومة، بل وحتّى الصورة الفوتوغرافية، فلها كيان دائمًا، لها سطح كأيّ شيء من الأشياء، ويمكن للأعين تحسُّس هذا الكيان. فالفنُّ شيئي حتّى عندما يكون فنًّا مجرّدًا. ويعين على ذلك انعكاس الضوء من خلال الألوان والأشكال، ممّا يتيح المجال للدخول إلى عالم اللوحة وتأويلها وإدراكها، بما يتناسب مع التجارب الواقعية المادّية لدى

(1) Paul Virilio

الفرد. وهذا ما لا تطيق صور ألعاب الفيديو صنعه ابتداءً.
ومع أنَّ البصر إذا ما قورن بالحِسّ، والشمّ، والذوق من الحواس الأخرى كان أكثر صور الإدراك الحسّي تجريدًا، إلاَّ أنَّ العينين تتَّصلان بأعضاء الإدراك الأخرى اتِّصالاً وثيقًا. وهذه الحواس شأنها شأن الحواس الأخرى، لا تحسُّ إلاَّ بأشياء يمكن إدراكها، بحيث تنقل الإحساس بها إلى العقل ليقوم هو بإدراكها. ويستخدم الإنسان الحواس ليدرك بها عالمَ الأشياء، ويحوِّل ما يجمعه من انطباعات إلى خبرات تعينه على إدراك الزمان والمكان.

ومن خلال إدراك الإنسان للمكان الذي يتحرَّك فيه ويتعامل فيه مع الآخرين بوصفه كائنًا ثلاثي الأبعاد، ومن خلال إدراكه للزمان الذي يتيح له إدراك الإحساس التاريخي، تتشكَّل القدرة على التذكُّر والإحساس بالتاريخ. وتسعى وسائل الاتِّصال الإلكترونية اليوم إلى سلب الأوضاع الحياتية الاجتماعية من الحواس والدفع بها إلى التجريد. وتنشأ عن هذه العملية سلسلة من ردود الفعل ومحاولات التكيُّف، تدلُّ على أنَّ التحوُّل إلى ما يسمَّى بالمجتمع المعلوماتي يعاني من مشكلة، سيكاد يكون من الصعب حلُّها باستخدام الوسائل التقنية. إذ أنَّ إشباع الحاجات النفسية والمادِّية للإنسان من خلال المحاكاة محدود للغاية. فالنفس محدودة المرونة، بل هي تنزع في الحقيقة إلى المحافظة، وهي أميل إلى النكوص منها إلى التكيُّف مع المواقف الجديدة، إذا كانت فرص الإشباع المادِّي في هذه المواقف محدودة عمليًّا، ولا مجال لعمل الحواس فيها. وتتصدَّى وسائل الاتِّصال لهذه الحقيقة بسبل ووسائل شتَّى. فتُحلُّ محلَّ الأهداف الغريزية الحقيقية بدائل افتراضية على أمل أنْ تُشبع حاجات المستهلك، في الخيال، إلى الإدراك الحسّي والمشاركة المباشرة بالأحداث على اختلاف أنواعها. وصور هذه الحلول معروفة: سلاسل لا حدَّ لها من الأحاديث التلفازية، وهواتف المواطنين، و«المواطن يسأل»، أو «خدمات الاستعلامات»، بل وقد يصل الأمر إلى مشاركة مشاهد التلفاز في اختيار مشاهد الفلم من أجزاء متباينة تُجعل في متناول اختياره، كما كان يفعل من قبل عندما كان يختار مشاهدة برامج معيَّنة في القنالات التلفازية المختلفة. ويدخل في الباب نفسه ألعاب المغامرات أو التقارير الحربية المباشرة. فتحسب أنَّ المشاهد يشارك في هذه الأحداث جميعًا حتَّى وإنْ كان المذيع يُنقل - بطريقة وسائل الخدع التصويرية - من الأستوديو إلى مكان «الواقعة». فنحن هنا في عالم خيالي يجتذبنا إليه اجتذابًا يؤدِّي إلى تحويل العالم الحقيقي إلى عالم افتراضي.

والحقيقة هي أنَّ هذا المجتمع المعلوماتي الذي نسعى إليه لن يشبع الحاجات الحقيقية للإنسان، ولن يأتي بالخلاص الموعود المقترن بفكرة السلطة والحضور الشاملين لوسائل الاتِّصال. فالمجتمع المعلوماتي يمثِّل، بوصفه مجتمعًا افتراضيًّا قائمًا في واقع افتراضي نفيًا للأمل الحقيقي بالخلاص من البؤس والقهر. فالاتِّصالات الشاملة والإتاحة العامَّة للمعلومات ستنقلب إلى عكس ما يراد منها. إنَّ اللغة المشوَّهة، والتداعي الانتقائي للبناء المفرط للنصّ تكشف، شأنها شأن الفيديو كليب، عن نزعات انكفائية فجَّة. عَزفتْ منذ وقت بعيد عن محاولة استبناء العالم في الذاكرة. وحيثما أباح اختزالُ البناء المنطقي للتفكير واللغة تحويل كلّ القيم النوعية إلى قيم رقمية، يبدو كلُّ فرق عندها وكلُّ اعتراض احتمالاً آخر لا يختلف عن سواه من الاحتمالات الكثيرة. ووراء ذلك كلِّه يقف سوق تُباع فيه بضائع جديدة. ويضيع في هذا كلِّه العملُ الذي يساهم في تشكيل الأشياء، تضيع المعلومات. وهذه تنطلق من الحواس، والتي لا تتجلَّى بوصفها حواسًا إلاَّ إنْ كانت عاملة. فالحسُّ، والذوق، والشمُّ، والسمع، والبصر عمل من الأعمال.

وقد أفضى نفي الحواس العاملة من الاتِّصال الاجتماعي إلى شكلين متناقضين، في الظاهر، من أشكال الهروب: الهروب إلى الإدمان: ابتداءً من آلات الإدمان، كالتلفاز والحاسوب، وحتَّى الهروب إلى ما يسمَّى المخدِّرات القويَّة، ثمَّ هناك الهروب إلى الفعل، والذي يراوح من التلفاز والحاسوب باعتبارهما موطنًا للمغامرات إلى الاعتداء بتفجير القنابل.

المصدر: صحيفة فرانكفورتر روندشاو FRANKFURTER RUNDSCHAU

(المجتمع) . ويكون من نتيجة ذلك نشأة أنظمة يمكن لها أنْ تدافع عن نفسها في العالم الخالي أصلاً من البنى .
وأنت لا تجد الأخبار على قارعة الطريق . فالحدث العادي لا يصبح خبرًا يستحقُّ النقل حتَّى يرى فيه محرِّرٌ أنَّه أهل لذلك . والمحرِّر لا يفعل ما يفعله ، على أيّة حال ، عفو الخاطر ، فهو ينطلق من بنى وتصوُّرات مسبقة لما يمكن أنْ تحمله معلومة من قدرة على المفاجأة . وتعود هذه القدرة على المفاجأة فتصبُّ في الذاكرة التي تغذّيها وسائل الاتّصال ، فما أنْ يُنقل الخبر بوسائل الاتّصال حتَّى يصبح قديمًا .
ويمكن التوسُّع في هذا المسألة : فإنْ تضمَّن الخبر أنَّ الخبراء يحذِّرون من شيء ما ، تضمَّن آخر أنَّ سواهم قد ألغوا التحذير ، ثمَّ يتضمَّن خبر آخر أنَّ سياسيين ينتصرون لأمر أو يعترضون عليه . ثمَّ يأتي نقّاد ثقافيون فيحذِّرون من التحذيرات . ثمَّ ما يلبث الموضوع أنْ يطوى لنفاد وجهات النظر الجديدة ، فتكون الذاكرة قد أشبعت ، وتمضي القافلة في سبيلها إلى محطَّة أخرى .
والخلاصة التي يصل إليها لومان هي أنَّ الأخبار تنشأ داخل وسائل الاتّصال العامّة بحسب قواعد محدَّدة ، فالمخبر الصحفي الذي يستخدم آلة التصوير ، والكاتب المرهف ، ومتشمِّم الفضائح المهلهلة جميعهم يصدرون عن بنى موجودة في عقولهم ، فهم لا يعبؤون بما يقصُّه الواقع من حكايات .
وممَّا ييسِّر نجاح وسائل الاتّصال العامَّة أنَّ الجمهور منبتٌّ عن وسيلة الاتّصال . ولا يغيِّر في ذلك أسئلة المشاهدين ، ورسائل القرَّاء ، وما شابه ، بل على العكس ، فإنَّ هذه الأشياء تؤكِّد القطيعة بين هؤلاء وهؤلاء ، «فالمشاهدون» و«القرَّاء» ليسوا ، بحسب لومان ، سوى بنى . فقد تمثَّل المشاهد والقارئ تلك البنية ، التي تشتمل على التصوُّر الذي كانت وسائل الاتّصال قد زرعته أصلاً لهما ، تمثُّلاً تامًّا .
وزعم لومان أنَّ وسائل الاتّصال قد سيطرت على دواخل المستهلك سيطرة شبه تامَّة ، زعم لا يسرُّ الخاطر ، غير أنَّه مع ذلك صحيح ، كما يتبيَّن من كلِّ حوار تلفازي : فأوَّل الأمر تُستعرض أكثر المشاعر الخصوصية المزيَّفة كما يحدث في الحوارات الإذاعية المألوفة ، ثمَّ يلي ذلك الأساس النظري للحوار . فالتلفاز والصحافة يسلِّحان المستهلكين بسيناريوهات داخلية ، ويخلقان لأنفسهما بذلك قاعدة نفسية فردية . بل

ويرى لومان أنَّ بحث المرء عن هويَّته يتأثَّر هو أيضًا بوسائل الاتّصال . فينشأ عن ذلك نتيجة متضاربة ؛ إذ يصل الإنسان إلى تحديد أناه التي لا تزيد على أنْ تكون مستعمرة في جهاز المعلومات العام .
ويسهل على السيناريوهات أنْ تستولي على روح المشاهد عندما يتناول الحديث موضوعًا لا دراية للفرد به . ويضرب



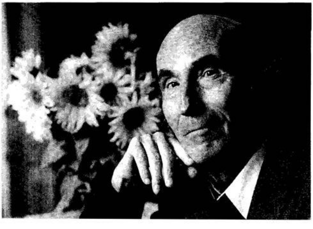
ما من حدث يحدث إلاّ وكامرا التلفزيون متتبعة له

لومان مثلاً لذلك ما أحدثته وسائل الإعلام من ضجَّة حول نيَّة إغراق منصَّة للتنقيب على النفط في بحر الشمال .
وتبدأ وسائل الاتّصال مخاطبة المعنيين بمسألة بديهية : «لا يجوز استخدام البحر مكبًّا للنفايات» ، فتملأ هذه الجملة فراغًا في عقل المشاهد . فإمَّا أنْ يكون المشاهد لا يعرف شيئًا عن هذه المسألة ، أو أنَّه ينهل من معارفه السابقة المتعلِّقة بها . وفي هذا المثال الذي بين أيدينا فإنَّ هذا السيناريو البيئي ينشأ على خلفية خالية تمامًا ، ويشكِّل أرضية لم تشغل من قبل . وهذا التصوُّر الذي وضعه لومان يشبه في سطحيته ما تنتجه وسائل الاتّصال حول هذا الموضوع . وخلافًا لسواه من الباحثين في وسائل الإعلام ، فإنَّ لومان يقرُّ بأنَّ الإعلانات وبرامج التسلية في وسائل الاتّصال تحمل هي أيضًا معلومات إلى المشاهد . وتجد هذا المنافس لهابرماس يبدع فيما يأتي به من نظريات عند حديثه على الإعلانات . فيتساءل أوَّل الأمر متصنِّعًا الارتباك : «كيف يمكن أنْ يكون بعض أعضاء المجتمع من ذوي المنزلة الاجتماعية المرموقة بهذا القدر من الغباء ، بحيث ينفقون مالاً كثيرًا في الإعلانات ، وليس لهم في ذلك من غاية سوى أنْ يؤكِّدوا لأنفسهم أنَّ سواهم غبي كذلك؟ فيصعب على المرء هنا ألاَّ ينطلق مادحًا مثنيًا على الغباء . إلاَّ أنَّ الإعلان فيما هو بيِّن يصل إلى مراده ، حتَّى وإنْ كان ينبغي اعتبار ذلك

شكلاً من أشكال التنظيم الذاتي للغباء» .
وهذا التنظيم الذاتي للغباء ذكي للغاية ، فالشكل الجيّد للإعلان يقضي على المعلومات ، ويمنع جمالُ الإعلان التساؤلات الماكرة لدى المشاهد . ومن الأساليب المتّبعة في الإعلان التعامل عن قصد مع النقائض : فالمرء يقتصد ، كما يزعم الإعلان ، يوم يشتري بضاعة محدّدة . وتجد كذلك تناقضًا في نعت بعض البضائع المتاحة للبيع بأنّها «بضائع خاصّة بفئة معيّنة من الزبائن» .
ويكتب لومان : «إنّ الإعلان لا يستطيع تحديد ما ينبغي على المشاهد أنْ يفكّر به ، أو يحسّ به ، أو ما يريده . فالإعلان يتّخذ في نظام وسائل الاتّصال الطبقات السطحية من ذلك البناء ، ويلمح من هناك إلى عمق لا يستطيع هو الوصول إليه» . ولسنا ملزمين بمشاركته في وجهة نظره هذه ، إذ ينبغي على المرء أنْ يتساءل : أو ليس الإعلان نفسه هو الذي يشكّل الواقع في المقام الأوّل؟ ولكنْ . أين يرى لومان مساهمة الإعلان في نقل المعلومات إلى المشاهد إذن؟ هو يرى أنّ الإعلان يقوم بإضفاء الذوق على مَنْ لا ذوق لهم ، فهو يمكّن الفتيان والفتيات ، مثلاً ، من التعبير المشترك عن إعجابهم بأبطال الفنّ والحياة العامّة ، ويمكّنهم في الوقت نفسه من التميّز من سواهم . فالإعلانات وبرامج التسلية تعوّض ذلك النقص الذي لم تتولَّ الثقافة سدّه منذ بدء نشأة المجتمعات ، فهما يطبعان الإنسان بهويّته الخاصّة . أمّا القيم والأخلاق فليس لها ضمن لعبة وسائل الاتّصال المعقّدة كبير شأن ، فهما ليس سوى بنية كسواها من البنى الأخرى . وفي الظاهر فإنّ وسائل الاتّصال تكشف عن احترامها للأخلاق ، وذلك من خلال سعيها إلى نشر الفضائح ، ولكنّها تتحرّج عن قصد من التعبير عن تصوُّراتها عن السلوك القويم تعبيرًا مفصّلاً . فالأخلاق ، فيما يرى لومان ، تتّخذ في وسائل الاتّصال طابع حديث يدعو إلى الأخلاق ، ولا يجاوز أنْ يكون ذلك .

فنرى أنّ لومان لا يعبّر بأيّ حال من الأحوال عن نظرة تهدّد بالبلاء والثبور . ومن المسائل التي تستحقُّ الاهتمام أنْ نعرف إنْ كان لومان يتّفق مع زميله الفرنسي بول فيليريو في وجهات نظره المتطرّفة حول «الانقلاب في وسائل الاتّصال» الذي قام به سيلفيو برلسكوني في إيطاليا ، وعن الخطر الفاشيّ لوسائل الإعلام بشكل عامّ أم لا؟ ففيليريو يرى واقع وسائل الاتّصال في أوروبا مظلمًا ، فالبدائل السياسية لم تعد «اليمين» أو «اليسار» ، بل غدت متمثّلة بالطبقة السياسية من جهة ، وطبقة وسائل الاتّصال من جهة أخرى . ثمّ هو يرى أنّ طبقة وسائل الاتّصال استولت على السلطة ، ونشأ عن ذلك استبداد وسائل الاتّصال ، والذي سيصبح أقوى من الاستبداد السياسي الذي ساد في البلاد المختلفة . من هنا نلاحظ بداية لتدمير سلطة الكتابة ، كما يحصل فعلاً من خلال تقنية الصور في السينما ، والتلفاز ، وسوى ذلك . فهذه التقنيات الحديثة تهدّد بالقضاء على قدرة الإنسان على خلق صور عقلية ، على تخيُّل تلك الصور . وتقع الكلمة المكتوبة على نحو متزايد ضحية لاستبداد الشاشة . فقراءة الإنسان في تناقص ، وكتابته في تناقص ، وبدلاً من ذلك فإنّه يزيد من استعمال الهاتف ، بل إنّ فيليريو يتنبّأ بأنّنا سنصبح آخر الأمر غير قادرين على الكلام .





عالم الاجتماع ، نيكلاس لومان



امرأة تدرس العالم البعيد في المنطقة الاستوائية

ذكرى مرور 350 عامًا على مولد ماريا سيبيلا مريان

إنغه لايفك

الجوُّ رطب وحارٌّ، والقرود تصرخ، والحشرات تصرصر، والحفيف والخشخشة يملآن الأدغال، وصيحات الطيور تختلط بأصوات القرع والدقّ، وعبيد سود يمهدون دربًا تسير عليه امرأتان تتوغّلان في الأدغال بالعدّة الخاصّة بالمناطق الاستوائية : من خوذ وناموسيّات وشباك لاصطياد الفراش. إنهما من أروبا، لكنّ هدفهما في هذه الغابات الاستوائية بأميركا اللاتينية غير هدف المستعمرين الأوروبيين، كالهولنديين، مثلا، الذين أثْرَوا من السكّر والفلفل الأسود بسورينام، أو كالذين جابوا تلك المناطق بحثا عن «إلدورادو»، بلاد الذهب المزعومة، التي نُسجت حولها الأساطير. إنّ هاتين المرأتين تجرأتا على التوغّل في هذه الأدغال، لا لشيء إلاّ لجمع اليرقان الزاحفة والفراشات كي يمكن بحث عالَم الحيوان والنبات الغني في تلك المنطقة. وقد كانت ماريا سيبيلا مريان (1) وابنتها دوروثيا ماريا اعتلتا في يونيو من عام 1699 متن سفينة شراعية في أمستردام، ووصلتا إلى أميركا الجنوبية بعد ذلك بثلاثة أشهر، أي بعد قرنين من وصول كولومبوس إليها، وقبل قرن كامل من وصول ألكسندر فون همبولت.

(1) Maria Sibylla Merian

وماريا مريان، ابنة ماثيوس مريان الذي اشتهر بالنقش على النحاس، أبحرت إلى القارة الأميركية في زمن كادت تكون فيه الأسفار الاستكشافية وقفًا على الرجال. ولم تكن هذه الرحلة الحافلة بالمغامرات كلَّ ما ميّزة سيرة ماريا من سير معظم سواها من النساء الألمانيات في القرن السابع عشر، بل يُضاف إلى ذلك كثرة تخطّيها الحواجز طوال حياتها، ورفضها للتقاليد، والأعراف، والأحكام المسبقة. وهكذا، اقتحمت معقل الرجال في الأسفار البعيدة وكذلك معقلهم في العلوم. وكان سلاحها الشجاعة والإصرار المقترنين بالموهبة الفنّية، وحبّ الطبيعة، والولع بالبحث العلمي ممّا أهّلها للتفوّق.

وُلدت ماريا في الثاني من أبريل من عام 1647 في فرانكفورت على نهر الماين، وكانت حرب الثلاثين عامًا على وشك الانتهاء بعد أنْ سبّبت خسائر فادحة. وكان والدها ماثيوس مريان - الذي تزوّج ثانية بعد حداد على زوجته الأولى دام عامًا - ما يزال بالرغم من اضطرابات الحرب ينقش مشاهد المدينة على النحاس. فلمّا توفّي عام 1650، وكانت ماريا في الثالثة من عمرها، تولّى أبناؤه من زوجته الأولى شؤون العمل. أمّا أرملته فقد تزوّجت في العام التالي 1651 الرسّام يعقوب موريل.

وترعرت ماريا بين الفخّار الملوّن والنحاس المنقوش، وما لبثت أنْ بدأت الرسم؛ إذ أدرك الرسّام موريل موهبة ابنة زوجته فخصّها بدروس في الرسم بالرغم من معارضة أمّها التي كانت تريد لها أنْ تصبح ربّة بيت صالحة. وصارت ماريا تمارس الرسم والنقش على النحاس في حين كانت زميلاتها في المدرسة يتعلّمن الطهي والخياطة. وكان إصرارها ومثابرتها خير معين لها في شقّ طريقها، كما أعانها ما كانت صاحبات



صورة ماريا سيبيلاً مريان على ورقة نقدية من فئة خمسمئة مارك



فراشة «الأطلس الصغير» ويسروعها وخادرتها على فاكهة موصوفة بأنّها شبيهة بالموز شكلاً وطعمًا، وهي فراشة من نوع فراش النهار تطير ليلا. صورة نحاسية



التجارة والمهن اليدوية يتمتّعن به من تقدير ما زال وقتذاك باقيا من القرون الوسطى، ذلك أنّ المفهوم البرجوازي القائل إنّ المرأة المثالية هي التي تهتمّ برعاية زوجها وأولادها فحسب، لم يسُد إلاّ في القرن الثامن عشر.

وكانت النساء في ذلك العصر، بالرغم من تمتُّعهن بقسط من الحرّية، مستبعدات من الحياة العامّة، بما في ذلك الدراسة الجامعية إلى حدٍّ بعيد. وكان الرجال يرون أنّه يكفي المرأة علمًا «أنْ تستطيع تمييز سرير زوجها من أسرّة الآخرين». ولكنّ ماريا لم تكتف باقتحام معقل الرجال في العلوم، بل اختارت من هذه العلوم تخصُّصًا يكاد يكون غير مستكشَف، وهو علم الحشرات. وهكذا عثرت، وهي في الثالثة عشرة، على شرنقة دودة القزّ لأوّل مرّة وتعرّفتها فأدهشتها تحوُّلاتها، وصارت تجلب معها حشرات إلى بيتها فتخبّئها على السطح في صناديق، وتطعمها، وتراقب تطوُّراتها. فكان عملها هذا خطرًا جدًا آنذاك على فتاة في عمرها، ذلك أنّ معظم الحيوانات اللافقارية كالحشرات، والعناكب، وخاصّة يرقاتها، كانت توصف بأنّها «مخلوقات الشيطان»؛ لأنّهم يعتقدون بأنّها تتوالد من الوحول والقاذورات، ولذلك كان من الممكن أنْ تتّهم بأنّها ساحرة مشعوذة.

ولمّا بلغت الثامنة عشرة تزوّجت رسّامًا من نورنبيرغ يكبرها بعشر سنوات، كان تلميذًا لزوج أمّها. ثمّ انتقلت الأسرة بعد خمس سنوات إلى نورنبيرغ. وكانت ماريا أنجبت بنتًا. وبدأت الأمُ الشابّة هناك تمارس عملاً كي تؤمّن نفقات المعيشة لأسرتها، ذلك أنّ دخل زوجها من عمله في الرسوم المعمارية لم يكن كافيًا. وهكذا، أسسّت مدرسة لتعليم التطريز والرسم، علّمت فيها نساء الطبقة العليا كيفية استعمال الإبرة وقلم الرسم، وأضافت إلى ذلك التجارة بالألوان والرسم على القماش. ثمّ نشرت عام 1675 كتابها الأوّل، وهو المجلّد الأوّل

من كتابين عن الزهور، أُريد بهما أنْ يُتّخذا نماذج لطرازة الزهور مساعدةً للنساء في أعمال الخياطة والتطريز، وقد نقشت بنفسها رسوم باقات الأزهار على النحاس تمهيدا لطباعتها في الكتاب.

ولم تستنفد أعباؤها في شؤون البيت وتربية الأولاد، ومدرسة التطريز، وإعداد كتاب الزهور كلَّ وقتها، بل خصَّصت بعضه، وهي في نورنبيرغ، لتعليم نفسها بنفسها، فتعلَّمت اللاتينية كي تستطيع قراءة أبحاث المتخصِّصين، وفتَّشت المنطقة المحيطة تفتيشًا دقيقًا بحثًا عن اليرقاص، وجمعت الحشرات، ورتَّبتها، وحاولت أنْ تتعرَّف أنواع اليرقان، وأنواع الفراشات الخارجة منها؛ إذ لم يكن معروفًا آنذاك سوى القليل من أصناف الفراشات وأسمائها. ثمّ نشرت ماريا عام 1679، وكانت قد أصبحت أمًّا مرّتين، نتائج بحثها في كتاب بعنوان «كتاب اليرقان»، ونقشت اليرقان، والفراشات، والنباتات بدقَّة على النحاس. والجديد في الكتاب أنّه أورد لأوَّل مرَّة المراحل الأربع لحياة الفراشات: من البيضة، إلى اليرقانة، إلى الشرنقة إلى الفراشة، فكانت بذلك أوَّل عالمٍ أحياء يراقب دورة حياة الحشرات، ويصفها، ويرسمها بدقَّة وتفصيل. ولم يكن كتابها هذا حجر الأساس لمنهج علمي في دراسة اليرقات فحسب، بل كان مدخلاً إلى علم جديد هو علم الحشرات. وقد نشر عالِم الطبيعة السويدي كارل فون لينيه، بعد خمسين عامًا من صدور الجزء الثاني من كتابها عام 1683، دراسة باللاتينية بعنوان «أنظمة الطبيعة» مستخدمًا مؤلَّفات ماريا، فكانت دراسته هذه حجر الأساس لمنهج علم البيولوجيا الحديث.





فراشة «مورفوس منيلاوس» وخادرتها (اليسروع من فصيلة أومورفا فاشياتا) على غصن رمّانة. صورة نحاسية رسمتها ماريا سيبيلاّ مريان

وبدأ فصل جديد في حياتها، وتجاوزٌ آخر للحدود المألوفة بعد وفاة زوج أمّها عام 1681، فأعانت، وكانت آنئذ في الرابعة والثلاثين، والدتها في إجراءات التركة، واغتنمت الفرصة كي تنفصل عن زوجها، واستقرّت هي وابنتاها في فرانكفورت. ثمّ التحقت مع ابنتيها بعد ذلك بأربع سنوات بطائفة بروتستانتية تعيش في قلعة فالتا في غربي فريزلاندا، كانت تمتلكها عائلة سوملدايك الهولندية. وكان رأس هذه الأسرة اللورد فان سوملدايك يقدّم الدعم لهذا الجماعة التي كانت أخواته الثلاث من أتباعها، أمّا مقرّ إقامته فكان في مستعمرة سورينام الهولندية، إذ كان آنذاك حاكمًا لها.

وقد كان قرار العيش مع هذه الجماعة الهولندية قرارًا مصيريًا حدّد مستقبل ماريا، فلم تكتف هناك بتعميق دراستها في علم الطبيعة، بل أفادت من الفراشات، والنباتات المجفّفة التي كان اللورد سوملدايك يرسل بها إلى أخواته، وهكذا اطّلعت للمرّة الأولى على الحياة الحيوانية والنباتية الزاهية الألوان في غابات تلك المنطقة الاستوائية الكثيرة الأمطار.

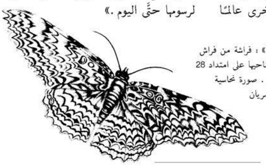
وقد افتتنت بعالَم الحيوان ذاك، وتعلّقت به تعلّقًا لا فكاك منه، فلمّا قُتل حاكم مستعمرة سورينام في تمرّد عسكري فقدت الجماعة في القلعة الرجل الذي كان يدعمها، وزاد على ذلك عند ماريا وفاة أمها، فأدركت أنّ الوقت حان لانطلاقة جديدة. وهكذا انتقلت هذه الفنّانة والباحثة مع ابنتيها للإقامة في أمستردام، وضمّها بعض علماء الطبيعة المعروفين هناك إلى حلقتهم. فتابعت عملها في اليرقان، وكذلك في تأليف الجزء الثالث من كتابها عن هذا الموضوع. وكانت السنوات التالية تحضيرًا للرحلة الكبرى التي كانت توفّر النقود لها بهمّة ونشاط. وآن الأوان لذلك في يونيو عام 1699 بفضل معونة مالية لهذه الرحلة قدّمتها مدينة أمستردام، فوقفت ماريا التي بلغت آنذاك الثانية والخمسين وابنتها دوروثيا التي كانت في الحادية والعشرين في الميناء تودّعان أعضاء مجلس المدينة.

وبدأت المرأتان عملهما في سورينام على الفور، ونظّمتا جولاتهما في الأدغال. واقتحمت ماريا مرّة أخرى عالمًا جديدًا، إذ لم يكن أحد قام بدراسة الفراشات في المنطقة الاستوائية من قبل. وكانت المرأتان تجمعان الفراشات، وتربّيانها، وتسجّلان ملاحظتهما في سجلّ البحث. ثمّ أُصيبت ماريا في ربيع عام 1701 بالملاريا، فلمّا أنهكها المرض، اضطرّت إلى العودة إلى هولندا، قبل الموعد المحدّد.

وأعدّت في أمستردام، بعد عودتها، نسخًا منقولة عن الحيوانات المحنّطة والرسوم ذات الألوان المائية، ثمّ نقشتها على النحاس. ولوّنت كثيرا من أوراق الأشجار. ثمّ صدر كتابها «انسلاخ الحشرات في سورينام» باللغتين الهولندية واللاتينية في أبريل من عام 1705، إذ كان واحدًا من أوائل الكتب في علم الطبيعة عن المنطقة الاستوائية وغاباتها الكثيرة الأمطار، ولذا فإنّ فان لينيه جعلها، لصنيعها هذا «ضمن جماعة الخالدين».

وبالرغم من أنّ الجيل التالي من العلماء نظر في كتابات ماريا نظرة متفحّصة ناقدة، فوجد فيها شيئًا من الخلط وعدم الدقّة، فإنّ هذه العيوب لا تقلّل من أهمّية عطائها على الإطلاق.

ولا شكّ أنّ إنجاز العمر لماريا مريان هو اكتشافها انسلاخ الفراشات، وبحثها العلمي في عالمي الحيوان والنبات في المنطقة الاستوائية، وأنّ جهدها الثقافي الكبير هو الانتقال من التفسير الرمزي لأشكال الحياة بالقول إنّ اليرقانة هي إشارة إلى التطهير النفسي إلى الاعتماد على الملاحظة التجريبية العلمية المتزايدة للطبيعة، ناهيك عن تمكّنها من الربط بين الفنّ والعلم. ويقول فولف ديتريش بير المتخصّص في دراسة حياتها وأعمالها في ذلك: «لم يراوح عمل حياتها بين الفنّ والعلم، بل كان الطريق إلى الاندماج بين الكلمة والصورة، هذا الاندماج الذي لم يعد يرى جوهر الحياة في الزوال والفناء، بل في التطوّر بصفته فئة أسمى من الكون والعدم، ويقوم هذا الاندماج بتكثيف هذه الأشياء فنّيًا. وربّما كان الوضوح والصفاء فيما أرادت قوله، والقرب من الطبيعة في أسلوب العرض هما سرّ التأثير القويّ المستمرّ لرسومها حتّى اليوم.»



«البومة الحزينة» : فراشة من فراش الليل تفرش جناحيها على امتداد 28 إلى 30 سنتيمتر. صورة نحاسية لماريا سيبيلا مريان

المصدر : جريدة SÜDWEST PRESSE Ulm





كريستا رايبل

أوسفالد ماتياس أونغر (1)، وهو معمار شهير من كولونيا، لا يعيب على الكرة الأرضية أنّها ليست مكعّبة، فهو يجد فيها خلفية مثالية لمستطيلاته، ومربّعاته، ومكعّباته. وكان أُنغر التزم بهذا النمط المعماري، خلا بعض الاستثناءات، طيلة حياته، على الرغم من كثرة ما لقيه في ذلك من خصومة. وجاء الالتزام بهذا النسق المعماري على ما يشتمل عليه من ميل إلى نمطية البناء تؤدّي بأُنغر أحيانًا إلى الخروج على أصول العمل المعماري. وساهم في ذلك أيضًا أنّه كان في بعض الأحيان يضطرُ إلى النزول على رغبات صاحب البناء، أو المهندس، أو ضوابط السوق، أو القيود البيروقراطية. فليس يمكن تحديد الشكل المعماري بناءً على وظيفة البناء وحدها، كما أنَّ فن العمارة لا يستطيع حلَّ المشاكل ذات الطابع الهندسي أو الاجتماعي في المقام الأوّل، أي المسائل المتّصلة بالموادّ المستخدَمة، وأبعاد البناء، وترتيب الحجرات بعضها إلى بعض. فهذا يتجاوز، في رأي أُنغر، الحدود الوظيفية للبناء. وليست وظيفة البناء هي المنطلق عنده في عملية البناء، وإلاّ كانت الكهوف وأكواخ القشّ هي أوّل نماذج فنّ العمارة، ففي هذين النمطين من البناء ليس ثمّة تصوُّر فكري لما يقع داخل البناء أو خارجه، فإذا ما توافر هذا التصوُّر كان البناء داخلاً في فنّ العمارة، بصرف النظر عن مستوى هذه العمارة.

أمّا آخر عمل لهذا المعمار فهو البناء الجديد لمتحف الفنون في هامبورغ، والتي تبلغ كلفة إقامته 104 مليون مارك. ويكشف تصميم هذا البناء عن حبّ أُنغر للأشكال الهندسية.

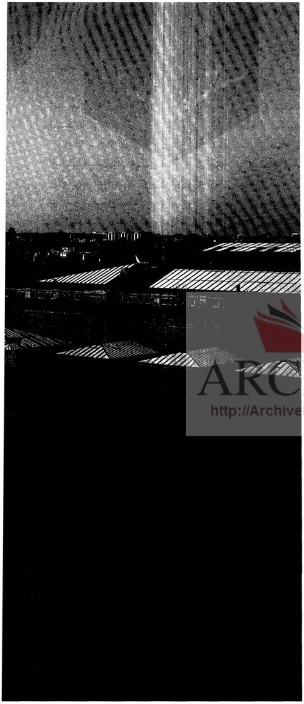
(1) Oswald Mathias Unger

فالشكل الأساسي للبناء مكعّب، قُسِّم إلى أربعة أقسام من خلال محاور النوافذ. ولم يغيِّر أُنغر في تصميم البناء طيلة مدّة التصميم والبناء التي بلغت اثني عشر عامًا. وجاءت فكرة البناء كأنّها نظرية حيزية، تلتها عملية نقض: حساب النفقات، ومسائل الإفادة المثلى من الحجرات، وما شابه ذلك. ويبدو البناء المكعّب كما لو انزلق عن الهرم الناقص القائم إلى جانبه. ويبرز الهرمُ الناقص، فيما يرى أُنغر، منطقةَ القاعدة التي ينتصب عليها البناءان القديمان. فأُنغر لم يزد في البناء الجديد سوى أنْ أكمل العنصر الأساس في التصميم القديم، غير أنّه رفعه ليصبح مرتفعًا ارتفاع المنصّة. وهذه المنصّةُ، بما فيها من نقش لفنّان أسكتلندي يقول: «الوطن هو ليس الأرض، وإنّما الاشتراك في المشاعر»، تدعو الزائرَ إلى التأمّل والمكوث فيها. فالمنصّة والنقش يشكّلان معًا نحتًا ضخمًا تمكن قراءته. وجاء لمكعّب أُنغر الحجم نفسه للبناء القديم المكعّب الواقع في الجهة المقابلة. ويشكّل الفراغ الواقع بين البنائين انسجامًا بين هذه الأحياز الثلاثة. ويرى أُنغر أنَّ هذا التقابل بين البناء الجديد والبناء القديم يفضي إلى قيام حوار بينهما؛ فبساطة البناء الجديد تؤدّي إلى إبراز زخرفة البناء القديم، وتظهر سحرها إزاءها.

ويقع المتحف على جزيرة كبيرة تتوسّط الشوارع؛ لذا رأى بعضهم فيه ما يشبه ملجأ من الغارات الجوّية، وذلك لأنّه ليس ثمّة ما يفصله عن الطريق، من رصيف أو غيره. على أنَّ بناءه على هيئة جزيرة في وسط الطريق كان مفروضًا منذ البداية. ويصمد بناء المتحف تمامًا، حسبما يرى أُنغر، في وجه تيّارات السير الضخمة، يعينه في ذلك القاعدة الغرانيتية الضخمة، وهي تقترن في ضخامتها في أذهان الناس في هامبورغ بسور المرفأ، ويعينه كذلك واجهته من الحجر الجيري، بلونها الفاتح وبأناقتها.

فإذا ما دلف الزائر المرهف إلى داخل البناء انتظرته هناك مغامرة في تسلُّق جبال الألب، فيما يزعم بعض النقّاد، لما اتّسمت به الأدراج داخل البناء من الارتفاع. ويقرُّ أُنغر بأنَّ أدراجه لا تشبه أدراج الباروك السهلة الارتقاء، إذ إنَّ تلك تستحوذ على مساحات أكبر من البناء، كما أنّها أكثر مناسبة للجدران المتعرّجة.

وأنجز أُنغر بهذا البناء ما يمكن وصفه بأنّه علبة فاخرة للأعمال الفنّية. وكان العارفون بالأمور قد نعتوا العمل بأنّه عملية توازن هامبورغية فائقة. وإذا ما نظرتَ إلى المتحف وجدت



الشكل المكعب واضح في هذه الصورة : متحف الفنون بهامبوغ الذي صممه المعمار ماتياس أونغر

أنّ المعمار لم يحرص فيه على عنصر التقابل في العمارة . ويرى أنغر نفسه يجري في درب يخالف أعمال «الانتهازيين اللاغين للجدران» ، أو لأعمال نجمة فنّ العمارة زها حديد . ويتجلّى في العمل استعانة الفنّان ، الذي لا يريد أنْ يخرج على حركة الحداثة ، بالعدد الكبير من المتاحف التي بنيت في ألمانيا في العقدين الأخيرين ، وهي استعانة لم تتجلّ في أعماله السابقة . والعلّة في ذلك يراها أُنغر في منطلقه الفكري ، والذي يجبُ أنْ يستند فيه إلى عبارة الفيلسوف فيتغنشتاين : ليست توجد العمارة إلاّ حيث يوجد ما يراد تعظيمه . والبون بين مضمون هذه العبارة وبين العمارة التي ترمي إلى إثارة الإعجاب بضخامتها أو العمارة التي تمجّد السلطة يسير ؛ لذا يجد بعض النقّاد في تصميم أُنغر لمبنى السفارة الألمانية بواشنطن ، مثلاً ، «شبحًا للفاشية» يتجلّى من خلال الواجهة ذات العمد ، يطل على أميركا من عل .

أمّا أُنغر فقد أغضبه هذا الاتّهام ، ونعته بأنّه لا يجاوز أنْ يكون عبارات نمطية للخطابة المستهلكة التي تدعو إلى القتل والضرب . ثمّ هو يؤكّد أنّه لم يرد من تصميم مبنى السفارة الألمانية أنْ يتغنّى بسلطة أيّ كان ، وإنّما هو تعبير عن العمارة التي تسعى إلى التعبير عن فكرة تثير الإعجاب . وهو يرى ، في المقابل ، أنّ «القبة السخيفة التي على شكل البيضة» التي جعلها المعمار البريطاني نورمان فورستر على مبنى الرايشستاغ بعد تعديله أكثر احتفاءً بالسلطة من بيت السفارة المشار إليه . وهو ، بوصفه معمارًا للمتاحف ، لا يجد بأسًا في نفسه من ذلك ، فهو يعتقد أنّه لا ينبغي للعمارة ، فيما خلا القصور والكنائس ودور القضاء ، أنْ تكون ذات علاقة بتعظيم الأشخاص .

هذا ، ولا يتنكّر أُنغر اليوم ، وقد مضى عليه سبعة وأربعون عامًا وهو يمتهن فنّ العمارة ، لأيّ من الأعمال المعمارية التي صمّمها أثناء عمله . ويدخل في ذلك حي «ماركشن فيرتل» القبيح في برلين الذي كان أُنغر ساهم عام 1962 في تصميمه . واتّسمت تلك الأبراج السكنية بالدمامة والابتذال ، حتّى أنّها نُعتت بأسوء النعوت ، وعُدّت وصمة عار في المدينة . غير أنّ أُنغر لا يولي الأعمال الفاشلة كبير اهتمام . فهو لا يهتمّ اليوم إلاّ بالعناصر الأساسية في العمارة ، مثل الموادّ المستخدمة والهندسة . ويمثل بيته الجديد في كولونيا ، المتّخذ شكل علبة ، والمسمّى «بيت أبيض غير ذي صفات» ، هذا الموقف خير تمثيل .


ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

قضية المرأة الأتروسكية

سمير صلاح الدين شعبان

نظر الإغريق والرومان إلى الأتروسكيين الذين سبقوهم في سلَّم الحضارة، وإلى نسائهم خصوصًا، نظرة متقزِّزة مفعمة بالخزي والعار. وعلى سبيل المثال، فقد روى المؤرِّخ الإغريقي تيو بومبوس (1) الشهير بتتبُّع القيل والقال، بأنَّ النساء الأتروسكيات كنَّ يتمتعن بحرِّيات الرجال كافَّة، وبأنَّهن كن يسرن في الشوارع بمحاذاة الرجل جنبًا إلى جنب، وأنَّهن كنَّ يجالسن الرجال على الموائد العامرة، ويزلن الشعر عن جلودهن بوساطة الشمع المذاب، وبأنَّهن كنَّ يمارسن تمارينهنَّ عاريات تمامًا، دون أنْ يستر أجسامهنَّ أيُّ رداء. وأضاف تيو بومبوس بأنَّ الأتروسكيين لم يكونوا يستحيون من مشاهدة الذين يتغازلون في مكان عام؛ وبأنَّ لياليهم كانت تسير على النحو التالي:

بادئ ذي بدء يحشون بطونهم بأفخر أنواع الطعام، ويشربون حتَّى الثمالة التي تجعلهم جاهزين للفراش. ومع ترك المصابيح [illegible] يتكفَّل الخدم بإدخال [illegible] عليهم تارة، والغلمان الوسيمين تارة أخرى، أو زوجاتهم تارة ثالثة. وبينما يشارك معظمهم في ممارسة الحبِّ يكتفي بعضهم بمراقبة الآخرين، في حين يلفُّ بعضهم نفسه بالأغطية مثنى مثنى. وضمن إطار هذه الإباحية المفرطة لم يثر دهشة تيو بومبوس أنْ يسمع، في القرن الرابع قبل الميلاد، أنَّ النساء الأتروكسيات كنَّ يربين جميع الأطفال الذين ينجبونهنَّ، بغضِّ النظر عن الأب المفترض للطفل. وقد ردَّ المؤرِّخون الرومان، وعلى رأسهم *ليفي*، هذا السلوك الشائن غير المبالي، إلى الاعتراف بعائلات التبنِّي والأطفال «غير الشرعيين». فخلافًا للآباء الرومان الذين كانوا يتمتَّعون بحقِّ التصرُّف حتَّى في حقِّ الحياة والموت لجميع أفراد أسرهم، فإنَّ الآباء الأتروسكيين تقبَّلوا المساواة مع زوجاتهم، حسب رأي ليفي، ورعوا أبناء نسائهم. بعد هذا، انتقل ليفي إلى إبراز الفارق والهوَّة الواسعة بين فضائل الأمِّ الرومانية التي تسهر على نولها طوال الليل واستهتار «سيِّدات الصالونات» الأتروسكيات، المتَّكئات على الأرائك الوثيرة.

ونتيجة لعدم وجود أيَّة رواية مضادَّة لهذه التصوُّرات المتطرِّفة لا يستغرب المرء أنْ يتقبَّل الناس قناعات الإغريق والرومان المشينة هذه حول النساء الأتروسكيات. وربَّما كان يقيِّض لنا قراءة روايات أقرب إلى الاعتدال في الكتاب المؤلَّف من عشرين مجلَّدًا «تاريخ الشعب الأتروسكي» الذي ألَّفه الإمبراطور الأتروسكي المستنير كلاوديوس في القرن الأوَّل قبل الميلاد، والذي اختفى، مع الأسف، إبَّان حملة التطهير والتدمير الشاملة التي شنَّتها روما في عهد قوَّتها وازدهارها ضدَّ كلِّ ما يمتُّ بصلة إلى عصر الأتروسك في شبه الجزيرة الإيطالية. فكيف السبيل إلى معرفة الحقيقة؟

وأخيرًا هبَّ كلُّ آثاريو القرن التاسع عشر لإنقاذ السمعة [illegible] للمرأة الأتروسكية، فلم [illegible] فوق سطح الأرض إلاَّ النزر اليسير من المدن العظمى التي كانت تتوِّج التلال الواقعة إلى الشمال من روما، خلال فترة ازدهار الحضارة الأتروسكية، والتي امتدَّت بين القرنين السابع والرابع قبل الميلاد.

ومع هذا نجح الآثاريون في العثور على «مدن الموتى» مقاربة الاتِّساع لمدن الأحياء حسب اعتقاد الآثاريين تحت تراب توسكانا الإيطالية. ورغم أنَّ لصوص الآثار سرقوا كلَّ ما وقعت عيونهم عليه من محتويات القبور والأضرحة الأتروسيكة، لكنَّهم لم يتمكَّنوا من نهبها جميعًا. ففي 1836 اكتشف الآثاريان الهاويان: القسُّ أليساندرو ريغوليني والجنرال فينسينزو غالاسي على مقبرة من أطلال سائيري ضريح سيِّدة نبيلة أتروسكية احتوى على باقة منوَّعة من الجواهر والحلي الذهبية، والصمديات البرونزية، والدروع، إضافة إلى أريكة برونزية وعربة جنائزية؛ تشكِّل حاليًا نواة متحف الأتروسكان الغريغوري في الفاتيكان.

(1) Theo Pompus

بيد أنَّ أهمَّ الاكتشافات الآثارية دلالة بين سائر محتويات الأضرحة المنهوبة وغير المنهوبة على حدٍّ سواء هي اللوحات والرسوم الجدارية التي يعجز اللصوص عن قلعها من مدن الموتى. إذ أوحت هذه اللوحات بأنَّ الأتروسكيين الأغنياء حرصوا على توفير جوّ الحياة الذي كان ينعم به أفراد عائلاتهم الراحلون فوق سطح الأرض، حتّى بعد مماتهم. فماذا تحتوي هذه الصور؟

الأشخاص متّكئون على الأرائك الوثيرة: يأكلون، ويشربون، ويشنّفون آذانهم بسماع الموسيقى، ويرمون بالعظام إلى كلابهم المدلّلة. وهناك مشاهد منوّعة تشمل الرقص، وعزف الناي، والصيد، والغطس في ماء البحر. إنّهم يستمتعون بحياة مفعمة بالبهجة، والحبور، والبذخ. وهذه الصورة بعيدة كلَّ البعد عن صورة البؤس والشقاء التي رسمتها الروايات القديمة: الإغريقية والرومانية. وليس غريبًا أنْ يجتذب فتح الأضرحة الأتروسكية سيولاً متدفّقة من السوّاح إلى منطقة توسكانا. ولعلَّ أرقَّ ما كُتب عن هذه الأضرحة أبدعه قلم لورنس في وصف ضريح الفهود:

«إنَّ جدران الضريح الصغير هذه تمثّل رقصًا للدهشة الحقيقية. تبدو الحجرة وكأنّها ما تزال مسكونة، دون انقطاع أو توقّف، من قبل أتروسكيي القرن السادس قبل الميلاد: شعب غني، نشيط، مقبل على الحياة، كان يغرف من جميع طيّبات الحياة... إنَّ الراقصين على الجدار الأيمن يندفعون إلى الأمام بإيقاعات غريبة وقويّة. إنّهم رجال يرتدون ملابس فضفاضة ملوّنة... وهناك رجل يعزف على الناي المزدوج: معشوق الأتروسكيين. ضاغطًا على أطرافه بيد كبيرة مسترخية، في حين يقوم الرجل الواقف خلفه بالعزف



رسم زوجين أتروسكيين على تابوت



تمثال إلاهة الفجر الأتروسكية

على قيثارة سباعية الأوتار. ويستدير الرجل الواقف أمامه محرِّكًا يسراه، وحاملاً بيمناه إبريقًا كبيرًا من الخمر. وعلى هذه الشاكلة يمشون على أقدامهم الطويلة التي تنتعل الصنادل، مخترقين أشجار الزيتون الحاملة للثمر، منطلقين برفق بأجسامهم المشبعة بالحيوية حتَّى الحافَّة... إنَّ مشهد الحيوية المتدفِّقة وقوّة البدن، أمر نموذجي عند الأتروسكيين. وهو فوق الفنّ إلى حدٍّ ما، ليس في مقدورك أنْ تفكِّر بالفنِّ بل بالحياة النابضة ذاتها وحسب، كما كانت تُعاش شخصيًا من قبل الأتروسكيين: يرقصون في حللهم الزاهية الألوان بأجسام ممتلئة، لكنَّها عارية، أجسام ضاربة إلى الحمرة بفعل الهواء والبحر، ويستمرُّون في الرقص وعزف الناي أثناء اختراقهم لشجيرات الزيتون...».

فمن أين جاءت تصوُّرات البؤس الإغريقية والرومانية؟ يمكن ربط النظرة المخزية التي أشاعها الرومان خصوصًا، جزئيًا على الأقلّ، مع حبِّ الانتقام من شعب متفوِّق حضاريًا، والغيرة الاقتصادية والعداء العسكري. فقد نجحت تجارة الأتروسكيين الأغنياء في جمع نسبة عالية من منجزات الفنِّ الإغريقي: إذ احتضنت الأضرحة الأتروسكية عددًا من مزهريات القرن السادس قبل الميلاد الإغريقية يفوق العدد الإجمالي الذي منها في سائر أنحاء اليونان قاطبة، ومع هذا تحالفوا مع قرطاجة الفينيقية ليقاتلوا اليونانيين وليقهروهم في البحر. كما أنَّ الأتروسكيين علَّموا الرومان الشيء الكثير حول الفنِّ، والثقافة، والحياة البهيجة، وأوفدوا من بلادهم ملوكًا ليحكموا الشعب الروماني، حينما كانت روما (الدولة المدينة) منقسمة على نفسها. ورغم كلِّ هذا يشتمُّ المرء من الروايات الرومانية (والإغريقية) رائحة كراهية وغلٍّ يزُّ أيَّ بغض قد تحتويه المؤلَّفات التاريخية التي قد يكتبها أيُّ مؤلِّف أو مؤرِّخ متحيِّز عن ألدِّ أعدائه.

كما لا يسهل على المرء أنْ يتقبَّل من فوره، في خضم عملية المقارنة، الصورة المشرقة القويمة للإغريق والرومان إزاء السلوك المخزي للأتروسكيين. إذ بيَّنت البحوث الحديثة أنَّ الإغريق كانوا شديدي التساهل إزاء «الشذوذ الجنسي»، بينما تكشف لوحات مدن الموتى أنَّ الأتروسكيين كانوا طبيعيين جدًّا في علاقاتهم بين الجنسين. كما أنَّ ليفي نفسه عاش في عصر الإمبراطور أغسطس، حينما فاق البذخ الرومانيُّ كلَّ ما عُرف من عصر ازدهار الأتروسكيين. وحقَّ لنا أنْ نتساءل هنا: فما هو السبب الحقيقي إذن وراء تهجُّم الإغريق والرومان؟ في السنوات الأخيرة بدأ بعض الباحثين، ربَّما تحت تأثير حركة تحرير المرأة المعاصرة، بالنظر إلى الدلائل نظرة مختلفة، وتوصَّلوا إلى إجابة أقرب إلى التحديد والتركيز الموضوعي ليتوصَّلوا إلى الاقتناع بأنَّ السبب «الرئيس» للعداء لم يكن في الإباحية الجنسية المزعومة، بل في المكانة المرموقة التي تربَّعت عليها المرأة في الحياة العامَّة للمجتمع الأتروسكي.

وفي هذا الإطار كتبت الأستاذة لاريسا بونفانت (2) تقول: «بالنسبة لتيو بومبوس الذي يرى الأزواج والزوجات [الأتروسكيين]، على غير المتوقَّع، بعضهم بجانب بعض، فربَّما بدا له أنَّ الأمر يمثِّل خرقًا للأخلاق والذوق الرفيع». ففي اليونان كان يحظر على النساء تناول الطعام مع الرجال البتَّة. ويفضح هذا الفارق لوحة اكتُشفت مؤخَّرًا في باستوم: وهي مستعمرة إغريقية في جنوب إيطاليا، وصفتها الأستاذة بونفانت، فقالت: «يعرض المشهد الإيطالي الجنوبي ما يفعله رجال [إغريق] بصبي فتي وسيم، لوِّنت شفتاه وخدَّاه بلون أحمر برَّاق. ولا تظهر [في اللوحة] أيَّة امرأة ولا حتَّى راقصات أو متفرجات. وبتناقض ملفت للنظر لا يعرض الفنُّ الأتروسكي إلَّا عالمًا من الأقران المتزوِّجين.

كذلك لم تأخذ النساء الأتروسكيات كنى أزواجهنَّ، كما فعلت الرومانيات بعدهنَّ، بل احتفظن بأسماء عائلاتهنَّ الأصلية مدى الحياة. وحتَّى على فرض قيامهنَّ بتربية جميع أطفالهنَّ بغض النظر عن شرعية الطفل، أو موافقة الزوج، كما يدَّعي تيو بومبوس، فمن المؤكَّد أنَّ المرأة الأتروسكية كانت تتمتَّع بمكانة وموقع اجتماعي قانونيين أسمى بشكل ملموس من مكانة المرأة الرومانية.

وفي الختام، تلخِّص الأستاذة بونفانت قضية المرأة الأتروسكية في الأدبيات الإغريقية والرومانية بأنَّ تهديد مكانة الرجل وتسلطه المعلن كان السبب الجوهري والأساسي لكراهية الأتروسكيين، ممَّا جعل من هذه القضية «الصدمة الثقافية» الأولى في تاريخ الإمبراطورية الرومانية.

(2) Larissa Bonfante



توسعة في بناء متحف التاريخ الألماني في برلين

رودیغر بوله

يبدو أنّ التاريخ المتعثّر لبناء متحف التاريخ الألماني سينتهي ، رغم كلّ شيء ، نهاية سعيدة ؛ فقد تقدّم ايوه مينغ باي (1) الذي يكاد يبلغ اليوم الثمانين ، وهو الذي أُثني عليه ثناءً شديدًا لتصميمه الهرم في باحة متحف اللوفر ، في آخر شهر يناير الماضي بمخطّطه لتوسيع مقرّ متحف التاريخ الألماني المبني بحسب نمط الباروك .

وكان ألدو روسي صمّم مخطّطًا للتوسعة ليبنى في منعطف نهر شبريه ، غير أنّ قطعة الأرض التي كانت مقتطعة لهذا الغرض ، خُصصت بعد سقوط سور برلين ليُقام عليها مبنى مكتب المستشار ، فلم يبق من مجال لإقامة بناء المعارض المؤقّتة الذي باتت الحاجة إليه ملحّة جدًّا سوى قطعة الأرض المنحرفة الواقعة خلف بناء المتحف الحالي ، والتي يقوم عليها اليوم بناء للمكاتب غير ذي هوية . ووُفّق مخطّط باي في أنْ يضمّ الجديد إلى القديم على نحو رفيق ، وأنْ يحوّل قطعة نافلة جانبية إلى بناء يأخذ بالأبصار . وقد جعل مخطّط بناء التوسعة مثلثًا تقريبًا ، ليناسب المخطّط الصعب لقطعة الأرض المذكورة . وتنوف المساحة الإجمالية لهذا البناء على تسعة آلاف متر مربّع ، سيُخصّص ثلثها تقريبًا لإقامة المعارض . ويستمدُّ البناء طابعه المثير من الخروج على الشكل المثلّث الذي يطبع البناء بطابعه . فمقابل البناء القديم تقوم واجهة البناء الجديد المغطاة بالجير الصدفي . وهي ذات تصميم يخالف التصميم الهندسي للبناء القديم ، ثمّ أنّها تمتدُّ على شكل قوس ، فتوسّع الزقاق المعتم الواقع خلف البناء القديم ، كأنّما تدعو الزائر إلى الدلوف إليه . وأمام هذا الشكل المستدير الأنيق ، بُنيت قاعة زجاجية ترتفع ارتفاع البيت العادي ، يستطيع الزائر من خلالها أنْ

(1) Ieoh Ming Pei



صورة هذه الصفحة وصفحة 60 : مخطط ايوه مينغ لتوسيع بناء متحف التاريخ الألماني ببرلين

يشاهد أحياء المدينة المحيطة ، وأنْ يرى الجهة الخلفية من البناء القديم ، وهذا ما لم يكن متاحًا حتَّى الآن ؛ فيصبح بناء المتحف القديم نفسه بذلك جزءًا من المادَّة المعروضة ، باعتباره شاهدًا من شواهد تلك الفترة التاريخية التي تراها معروضة في خزانات المتحف نفسه . ولهذا المخطَّط أهميَّة كبيرة بعدُ من وجهة نظر عمارة المدينة عامَّة : فهي نقطة وصل بين شارع «دان لِندن» وبين الجزيرة التي يقوم عليها المتحف ، ثمَّ هو يربط بين عملين من أعمال المعمار شينكل : بناء «نويه فاخه» والمتحف القديم . وكان هذا القرب من المعمار البروسي الكبير هو ما حفز المعمار الأميركي باي المعجب به على العمل على هذا المخطَّط .

جميع الحاضرين عندما تشير إلى الأشخاص المرافقين، وكذلك للوضع الاجتماعي للأفراد عندما تتحدَّث عن العبيد والعتقاء. وينطبق هذا، على النقيض ممَّا هو متَّبع في كتب التاريخ، على النساء والمشاركات في هذه الحلقات؛ إذ لا يُذكرن، عادة، وحدهن، بل يصحبهن إخوتهنَّ، وأخواتهنَّ، وأولادهنَّ، وأقرباؤهنَّ الأبعدون، وإماؤهنَّ، إذا كنَّ ذوات مكانة اجتماعية، ويندر أنْ يصحبهنَّ أزواجهنَّ.

ويُضاف إلى هذا ذكر المهنة، وبلاد الميلاد، وكذلك الوضع الاجتماعي للأفراد الذي يُستنتج من ذكر ألقابهم الاجتماعية وألقاب التشريف. وهكذا، فإنَّ هذه الوثائق تقدِّم جداول متكاملة من المعلومات عن التقسيمات الاجتماعية، وعن أهمِّ العناصر في سياسة التحضُّر المدني التي كانت آنذاك، مثلما هي اليوم، كثيرًا ما تُحدِّد، بحسب نسب المرء وسياسة الزواج، العلاقاتِ بين الأسر.

ولا يضاهي هذه المعلومات عن المشاركين في التصاقها بواقع الحياة وفي أهمِّيتها القصوى فيما يتَّصل بالطوبوغرافيا التاريخية وبتحديد مواضع التحضُّر سوى المعلومات عن أماكن انعقاد هذه الحلقات. فهي تشمل المساجد، والمدارس، وأماكن تعليمية أخرى إسلامية الطابع من حيث تنظيمها كالتكايا، وسواها. كما أنَّ البساتين والمنازل الخاصَّة كانت أماكن محبَّبة للاجتماع فيها. وجرى ذكر الحمَّامات، والأزقَّة، والمحلاَّت التجارية، والأسواق في أثناء وصف المنطقة التي يكون موقع الاجتماع فيها. ويمكِن هذا كلُّه من التوصُّل إلى معرفة الطابع المميَّز لمجالس العلم في المدارس



مخطوطة من القرن الثالث عشر الميلادي بقوائم الحاضرين في حلقات العلم

المختلفة . وتبرز في هذا الشأن العلاقات غير الرسمية بين العلماء والمؤسَّسات العلمية بوضوح تامّ . ومن المهمّ أنْ نلاحظ أنَّ المجالس المذكورة تجاوزت ، غالبًا ، التصنيف الرسمي لحلقات التدريس بحسب التخصُّصات ، أو المذاهب المدرسية ، أو مراتب المدرِّسين . وكانت المخطوطات تنتقل ، غالبًا ، إلى خارج دمشق لاستعمالها في القراءات ، فيصبح ما يدوَّن عليها ، عندئذ ، جديرًا بالملاحظة ، فمنها تلك التي تُسجِّل حصار المسلمين لقلعة الحصن التي كان الصليبيون يحتلُّونها والاستيلاء عليها عام 1271 ميلادية ، وتلك التي تبيِّن أنَّ أحد العلماء خرج صيفًا من دمشق إلى أماكن الاصطياف في جبال لبنان ، وكان له محطَّات في القرى على طول الطريق إليها . وتتطلَّب عملية تحليل هذه الموادِّ وتحويلها إلى سجلاَّت ، أوّل ما تتطلَّب ، التعاون مع المؤسَّسات العلمية في سورية ، وهو الأوَّل من نوعه في هذا المجال ، ويشمل ذلك المكتبة الوطنية التي تُحفظ فيها المخطوطات ، ومجمع اللغة العربية الذي وفَّر ، بصفته المعهد العلمي المضيف ، المستلزمات الإدارية المناسبة . على أنَّ أهمَّ عوامل نجاح هذا العمل هو استعداد الباحثين السوريين للمشاركة فيه بالرغم من صعوبته الناشئة عن عدم وضوح الخطِّ في المخطوطات ، وصغر المساحة التي دوِّنت عليها المعلومات . وقدَّمت وزارة الخارجية الألمانية في إطار برنامج المنح الثقافية السورية الأموال اللازمة التي ضمنت انجاز القسم الأكبر من العمل في مراحله المختلفة منذ عام 1992 ، فشمل ذلك نقل المعلومات من الوثائق إلى البطاقات ثمَّ تصنيف البطاقات ، وتعزيزها ، وتبويبها ، ثمَّ استخراج نسخة كاملة جاهزة للطبع .

وعلى هذا النحو حصلنا على فهرس مطبوع أصدره المعهد الفرنسي للدراسات العربية في دمشق يتضمَّن المخطوطات المختارة وما فيها من أسماء أشخاص وأسماء أماكن على شكل قوائم مفصَّلة (في 660 صفحة بالعربية) . وتعطي هذه الوثائق وعددها نحو 1360 ، أي زهاء ثلث ما لدينا من موادَّ ، صورة عن المجموع الكلِّي لها . وتتضمَّن معلومات عن حوالي 8000 شخص يتكرَّر ذكر كثير منهم في وثائق متعدِّدة ، وكذلك عن أكثر من مئتين من أسماء الأماكن التي كانت تعقد فيها حلقات الدروس . وتقدِّم للباحثين في المجتمع المدني وثقافته مادَّة غنيَّة ، لأنَّها تتيح ، بسبب التصاقها بواقع الحياة ، الاطِّلاع على مجالات ظلَّ المؤرِّخون ، في العادة ، يعدُّونها حتَّى الآن خفيَّة .

والفهرس المنشور هو :

معجم السماعات الدمشقية

ستيفن ليدر ، ياسين السواس ، مأمون الصاغرجي

المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق ،

دمشق ، 1996



مخطوطة من القرن الثالث عشر الميلادي بقوائم الحاضرين في حلقات العلم

المصدر : سيتنا هاليتس SCIENTIA HALENSIS

الرسَّام ناقدًا لواقع الحياة

فولفغانغ مَتْهوِيَر في عيد ميلاده السبعين

إدوارد بوكامب

جرى جدل واسع في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بشأن الفنّ في الحضارة الحديثة وبعدها : ماذا يستطيع الإنسان ، وماذا يجب عليه ، وماذا يجوز له أنْ يفعل؟ وترى الغالبية العظمى اليوم أنّه يجوز للفنّ كلّ شيء لأنّ حديثه غير محدود ، إلاّ إذا تحوّل اهتمامه من الفنّ نفسه إلى الانشغال بقضايا الحياة ، وبالواقع الاجتماعي والتاريخ ، والذكريات ، والتبشير الديني ، وبالرموز المحسوسة ، أو تحوّل من النظر الدائم إلى المستقبل إلى الانغماس في الماضي . على أنّ أسس هذا المفهوم المستقبلي الذي ما يزال لدى كبار السنّ من الفنّانين مقدّسًا قد قوّضت اليوم ؛ ذلك أنّ صورة المستقبل الملأى بالتشويق قد أصبحت اليوم صورة محيّرة غامضة ، بل ربّما أصبحت صورة مرعبة مخيفة .

وظهر بعد سقوط الجمهورية الألمانية الديمقراطية في عام 1989 حلم بأنّ الحركة الفنّية المهتزّة يمكن أنْ يعاد بناؤها وتنشيطها بوساطة المواجهة مع نظيرتها في شرق ألمانيا ، المختلفة في خصائصها ، والتي أربكها التغيير كذلك . ولكنّ هذا الحلم تلاشى بسرعة ؛ ذلك أنّ الحدّ الفاصل للطبيعة الفنّية الألمانية ما يزال بعد سبع سنوات ونصف من الحياة المشتركة بعد إعادة الوحدة غير ثابت . وقد وُصف فنّانو الجمهورية الألمانية الديمقراطية في أوّل تطاحن بينهم وبين زملائهم من غرب ألمانيا بأنّهم «فنّانو الدولة» ، أي أنّهم كانوا أدوات للسلطة ، ليسهل بذلك إبعادهم عن المسرح . ولم ينج فولفغانغ مَتْهوِيَر (1) من هذا السلوك الفظّ ، وهو أحد الرسّامين الثلاثة المشهورين ، وإنْ كانوا متخالفين ، في لايبتسيغ (والاثنان الآخران هما بيرنهارد هايسغ ، وفيرنر توبكه) . ولكنّنا نعرف اليوم من صحيفته في سجلاّت الأمن السرّي في الجمهورية الألمانية الديمقراطية أنّه كان يُعدُّ هناك في السنوات الأخيرة معاديًا للدولة ومواليًا للعدوّ . وقد كان ترك الأكاديمية متحديًا في الستّينات . ورفض منذ ذلك الحين ما كُلّف به من مهمّات . وبالرغم من ذلك ، فإنّ مَتْهوِيَر الذي بلغ في السابع من أبريل السبعين لم يستطع حتّى الآن أنْ يقيم معرضًا لبعض لوحاته . أو معرضًا شاملاً في أيّ من المتاحف الكبرى في ألمانيا الغربية .

ومَتْهوِيَر قاص وواعظ أخلاقي وفيلسوف لواقع الحياة ، ويمكن تصنيف مذهبه بدءًا من أسلوبه المبكّر ، ثمّ في تحوّله من تخصّصه في الغرافيك التصويري والحفر على الخشب إلى الرسم بأنّه أقرب إلى «الواقعية الاجتماعية» . ثمّ أصبحت هذه الواقعية ، مع تنامي الشكّ ، هشّة ، وصارت لغته التصويرية مزدوجة الدلالة وناقدة . ولذا ، فإنّ أعماله خير مصدر يستدلُّ منه على الأحوال والحياة العقلية التي كانت سائدة في الجمهورية الألمانية الديمقراطية . غير أنّ الأمثال والرموز التصويرية تجاوزت عنده ذلك المحيط الضيّق الموبوء المتعفّن إلى المحيط الوجودي والأنثروبولوجي . وتخاطب الرموزُ التصويرية عنده الناس جميعًا ، وهي تتناول العلاقة الثنائية في ألمانيا في التعامل مع الطبيعة : التقديس المتحمّس لها من جانب ، واستغلالها استغلالاً مدمّرًا تمامًا من جانب آخر ؛ وتحدّد العيوب الاجتماعية كالانتهازية ، والغباء ، والخوف ، والانعزالية ، وعيوب جسيمة كثيرة أخرى . وتفضح لوحاته الدعاية السياسية للجمهورية الألمانية الديمقراطية ، آنذاك ، عن الواقع السعيد ، والتقدّم المزعوم ، وتدعو الناس إلى التصدّي والمعارضة ، والاحتجاج ، والانتفاضة ، والثورة .

(1) Wolfgang Mattheuer



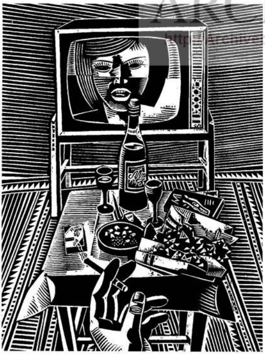
فولفغانغ متهوير: «ويصعد الجناحان في السماء»، نقش على اللينوليوم، 56 x 76 cm

وكان مَتْهوير يمثّل مرجعيـة ذات قدرة تصـويريـة، ويمثّل كذلك الضمير العامّ في جمهورية ألمـانيا الديمقراطية. وكانت لوحاته المعبّرة عن الاستسلام للقضاء والقدر، بل وأحيانًا لليأس والانهزامية موضع خلاف شديد. فمنها لوحة «قابيل» ولوحة العملاق المتأثّرة بأسلوب الرسّـام الإسباني جويا الذي يجثم كالـكابوس فوق المدينة، ولوحتا «الحرّيـة» و«الحلقة المفرغة» المعبّرتان عن الوهم والازدواجيـة، ولوحة «هرب سيزيف» من عام 1971 التي يظهر فيها شخص بملابس العمّال ومعه الصخرة العملاقة على شكل الـكرة الأرضية التي ينبغي أنْ يعاود دفعها إلى أعلى الجبل كلّما تدحرجت إلى الأسفل، كما في الميثولوجيا الإغريقيـة. ويبدو الرجل في اللوحـة متخلّيًا عن هذه المهمّة وهاربًا إلى أحضـان الطبيعة. وثمّة لوحة «ماذا بعد؟» التي نرى فيها جزيرة صخرية صغيرة وسط المـاء، وقد غمرتها قـاذورات الحضـارة المدنيـة. أمّا سـكّان الجزيرة المقطّعة إلى أجزاء فهم حفنة من الأشخاص المنعزلين الذين ينظرون إلى الأفق متشكّكين غارقين في هواجسهم، وقد اكتووا بالحرّ اللاهب، وأحدهم واقف على رأسه مصلوبًا وقد خرجت منه أجنحة كما تخرج الروح من الجسد مرتفعة على شكل فراشـات زاهية بيضـاء في فضـاء الجزيرة. وثمّة دمية ممزّقة تكاد تكون بلا جسد، ولـكنّ أطرافها تدلُّ عليها، فلها سـاقان متحرّكتان سريعتان، إحداهما عارية والأخرى في حذاء ذي ساق، وذراعـان ويدان امتدّت إحداهـا إلى

الأعلى على غرار تحيَّة النازيين لهتلر، وتكوَّرت الأخرى في قبضة كما يفعل الشيوعيون، وقد صُنعت هذه الدمية من القنَّب المشمَّع، وشُكِّلت، ثمَّ سُكبت في قالب، ثمَّ رُسمت بطريقة ساذجة.

غير أنَّ هذا الأسلوب المجازي في التعبير عن هذا القرن، المتمثِّل في الصورة المعبِّرة عن نهاية العالم، فقدَ مضمونه. ولكنَّ مَتْهويَر أوجد رسومًا واقعية أُضفيت عليها طوابع ميثولوجية وأدبية، وبدا المظهر الناقد فيها واضحًا، فقد تحوَّل ممثِّل الجمهورية الألمانية الديمقراطية ليصبح من أكثر ناقديها تشدُّدًا. وهكذا أفسد مَتْهويَر الإعجاب المبالغ عفيه بالسوفيتي يوري غاغارين، وكان أوَّل من قام برحلة فضائية حول الأرض عام 1961، في دول الكتلة الشرقية برسوم لإيكاروس الذي أسرف في الميثولوجيا الإغريقية في التحليق على مقربة من الشمس، فذاب جناحاه الشمعيان وسقط في البحر. ويبدو غاغارين في اللوحة على هيئة رائد فضاء خائف، واقع على الأرض في لُعب على شكل كبسولات، تبدو كأشخاص مصلوبين مطروحين أرضًا. ويتذكَّر المرء بروميثوس (سارق النار من السماء في الميثولوجيا الإغريقية) كما تصوَّره الفنَّان، فهو يظهر هاربًا مذعورًا من غرفة الملابس في مسرح يحترق، أي أنَّه تخلَّى عن الحياة البديلة وعن الفنِّ كي يضمن الحياة نفسها. ولا ننسى مشهد الشبَّان الذين يدحرجون رأس تمثال تذكاري على منحدر جبلي، وهم يصيحون ويصرخون، وقد نشأت هذه المشاهد في عهد النظام الشيوعي في الجمهورية الألمانية الديمقراطية لتكون صيحة تحذيرية تبيِّن في وقت مبكر الشروخ والشقوق في بنية المجتمع، وكذلك نفاق النظام وكذبه، تتنبَّأ بأنَّه ساقط لا محالة. واللوحة الأخيرة معلَّقة اليوم في مدخل المتحف جاليري نويه مايستر في دريسدن إلى جانب تمثال «المفكِّر» للنحَّات الفرنسي رودان الذي يمثِّل الرمز التجريدي الأساس للعصر الحديث.

ولم يعد الأمر اليوم مجرَّد تكريم لصاحب موقف معارض للنظام السابق في الجمهورية الألمانية الديمقراطية، بل يتجاوزه إلى إظهار الإعجاب برسَّام مبدع مستقلِّ الرأي. وبالرغم من أنَّ الرأي الشائع في الغرب هو أنَّ الفنَّ في دول الكتلة الشرقية كان ظاهرة منعزلة إقليمية لا تواكب روح العصر، فإنَّ نظرة على لوحات مَتْهويَر تدحض هذا الرأي بما فيه من استخفاف، كما أنَّ الجيل الذي ينتمي إليه مَتْهويَر لم يكن أقلَّ انفتاحًا على العالم من جيل الطليعة في الغرب، ولكنَّه اتَّخذ لنفسه قدوة مختلفة، فقد اتَّبع مَتْهويَر بوصفه رسَّامًا للطبيعة النزعة الرومانتيكية الألمانية ونزعات فترة بيدرماير، وكذلك الأسلوب الفنِّي الذي كان سائدًا في النصف الأوَّل من القرن التاسع عشر. كما أنَّه يُعدُّ بوصفه رسَّامًا للأشخاص، وكاتبًا مسرحيًا، وصاحب أسلوب مجازي امتدادًا لبيكمان، وهوفر، والشيئية الجديدة، والواقعية السحرية. وقد تأثَّر بفنَّانين مثل هوفر، وبين شان، وبالروسي دانيكا، وأخذ كذلك عن ليجيه، وبيكاسو، وعن المكسيكيين. وشارك في الحوار الذي دار بين السرياليين ماريغت وماكس إرنست، ودالي. وكان مَتْهويَر يعيد باستمرار تجميع أجزاء الموضوعات في لوحاته، وتركيبها، وتكثيفها، وتطويرها. وبالرغم من أنَّنا لا نجد أثرًا للواقعية البسيطة في فنِّه، فإنَّه يظلُّ واقعيًا حديثًا، لأنَّه يستخدم الأساليب العملية، والتراكيب، والسريالية، والخيال، والرومانسية استخدامًا واقعيًا، ويحلِّل بها الأحوال الاجتماعية، ثمَّ يعيد تركيبها. ولذا فإنَّه يجمع في فنِّه الجوانب المتعدِّدة: المنهجية التصويرية المعاصرة، والتفكير العميق، والشعبية، والنقد الاجتماعي.



فولفغانغ متهوير: «صورة تلفزيون ساكنة»، نقش خشبي، 47,7 x 35,9 cm

المصدر: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7.4.97

إلى أيّ حدّ ينتهي الامتثال للأوامر العسكرية؟ ومتى تبدأ مسؤولية الجندي الشخصية؟ سؤالان لعلّهما كانا محور الأفكار التي داهمت كلّ من زار معرض: «حرب الإبادة. جرائم جيش الرايخ الألماني من 1941 إلى 1945» الذي أقامه معهد هامبورغ للأبحاث الاجتماعية. وقد كشف هذا المعرض لأوّل مرّة لجمهرة الناس أنّ جيش الرايخ الألماني كان شديد التورُّط في جرائم العهد النازي وأنّه، من حيث هو مؤسّسة، كان دعامة قوية لنظام هتلر القمعي. فكلّما ارتفعت الرتبة العسكرية، كبُرت المسؤوليه وعظُم التورّط في الجرائم المرتكَبة. ليس الهدف من هذا المعرض الطعن في الجندي الألماني وإنّما معالجة حقائق تاريخية. ولن ننسى في هذا الصدد أنّ جيش الرايخ قد حُطّم وذهب إلى غير رجعة وأنّه لن يكون قدوة للجيش الألماني الاتّحدي الحالي الذي يخضع للسلطة المدنية ويلتزم بدستور البلاد الديمقراطي.

التحرّر من جيش الرايخ الألماني

فولفرام فيتّه

آن الأوان، بعد أن مرّ أكثر من نصف قرن على استسلام جيش الرايخ الألماني بدون شرط وتحطيم الحلفاء إيّاه تحطيما نهائيًا، أن نكشف النقاب عن خرافة، ربّما هي آخر ما تبقّى من المغالطات الكبرى حول فترة النازية، الخرافة القائلة بأنّ جيش الرايخ الألماني ظلّ «نظيفًا مستقيما» في تلك الفترة. فهذا موضوعٌ ما زال يتطلّب منّا، نحن الألمان، مزيد الدراسة والبحث. وهذا هو، على أيّة حال، الهدف المعلَن لمعرض «حرب الإبادة. جرائم جيش الرايخ الألماني من 1941 إلى 1945» الذي أعدّه علماء في التاريخ يعملون بمعهد هامبورغ للأبحاث الاجتماعية، وقد استندوا في ذلك إلى ما هو متوفّر من المعلومات.

خمسين سنة بعد نهاية الحرب العالمية، نُفاجأ بأنّ أربعة أخماس المواطنين في جمهورية ألمانيا الاتّحادية يرون عن طيبة خاطر في يوم الثامن من مايو 1945 رمزًا للتحرير؛ مع أنّ أغلبية الألمان كانوا عام 1945 على رأي مغاير كلّ المغايرة. فالسؤال إذن: هل صرنا، نحن الألمان، مستعدّين الآن – بعد أن أقررنا بأنّنا حُرِّرنا – أن نبدأ بالتفكير في أنّ الحلفاء حرّرونا أيضا من جيش الرايخ الذي كان أعظم الأدوات القمعية بيد الدولة النازية وأشدّها بطشا؟

افتُتح معرض «حرب الإبادة» في هامبورغ عام 1995. وقد استُهِلّ بكلمة ألقاها رجلٌ كان ضابطا بجيش الرايخ وساهم في الحملة على روسيا. وهو من الناس القلائل الذين كانت لهم الشجاعة بعد 1945 أن يعترفوا علانيةً بأنّهم كانوا على علم بجرائم محدّدة ارتُكبت خلال الحرب، منها، مثلا، إعدام أسرى الحرب السوفيات على نحو جماعيّ.

هذا الرجل هو كلاوس فون بسمارك، وقد تركت كلمته الافتتاحية انطباعًا بالغًا في نفس كلّ من عرف كيف يفهمه. بدأ كلامه مرتجلا. وبنبرات المتأثّر قال فزعه الشديد أمام المستندات المعروضة التي مثّلت أمام عينيه، من جديد، مدى الإبادة التي هدف إليها جيش الرايخ من الحرب الآثمة التي شنّها في الشرق وفي الجنوب. ثمّ تماسك فون بسمارك، فأخذ يقرأ من الأوراق التي أعدّها متحدّثا عن زملائه الضبّاط الذين «لم يقترفوا أي ذنب كان».

من هذه الكلمة تجلّى بالوضوح كلّه الانقسام الذي ما زال

إلى الآن في نفوس الكثيرين من أبناء جيل الحرب : فمن ناحيةٍ حقائقُ تاريخية تثبت الجرائم التي ارتكبتها آلية الحرب النازية ، ومن ناحية أخرى تبرير ذلك على أنّه كان ضرورة حيوية . ويقول أصحاب التبرير إنّهم كانوا على بعض العلم بجرائم ارتُكبت في الحرب ، لكنّهم كانوا ، مع ذلك ، يأملون في أن «يظلّ الجيش مستقيما» بطريقة أو بأخرى . موقفٌ غريب أدهش زوّار المعرض كهولاً وشبّانًا !

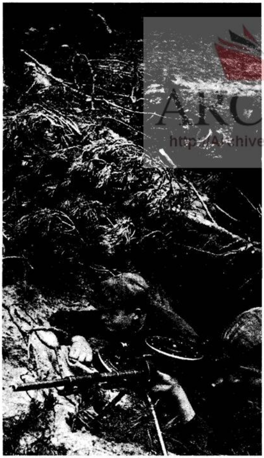
ويخلص معرض هامبورغ إلى استنتاج أساسي ، تتلخّص فيه الأبحاث التاريخية التي ساهم فيها معهد الأبحاث في التاريخ العسكري مساهمة غير قليلة ، مفاده أنّ جيش الرايخ الألماني شنّ من 1941 إلى 1944 حربًا «غير اعتيادية» في البلقان وفي الاتحاد السوفياتي ، مع العلم بأنّ المقصود من الحرب «الاعتيادية» هو الحرب التي يُحترم فيها قانون الحرب الدولي . أمّا جيش الرايخ فقد شنّ حرب إبادة على اليهود وأسرى الحرب والمدنيين ، ذهب ضحيّتها الملايين .

ويأتي المعرض بثلاثة أمثلة : حرب الرهائن في صربيا عامي 1941 و1942 ، وزحف الفيلق السادس على ستالينغراد ، واحتلال روسيا البيضاء الذي دام ثلاثة سنوات . وكان فالتر مانوشيك ، وهو من فينّا ، ألّف كتابا بعنوان «صربيا خالية من اليهود» ، برهن فيه على أنّ جيش الرايخ هو نفسه الذي قام في صربيا بإبادة اليهود في عمليةٍ أسماها للتمويه «إجراءات تأديبية» . وقد عثر فالتر مانوشيك في أرشيفات صربية عن صور لإعدامات جماعية ، نُشرت لأوّل مرّة في هذا المعرض . وتمكّن هانّس هير ، وهو عالم في التاريخ من هامبورغ أشرف على مشروع إقامة هذا المعرض ، من أن يدرس في أرشيف مينسك ، عاصمة روسيا البيضاء ، ملفّات «مجموعة الجيش الوسطى» وملفّات سلطات الاحتلال الألمانية ، وتوصّل من هذا إلى معلومات جديدة حول «حرب العصابات» : فبما أنّ جيش الرايخ لم يقدر على كسر شوكة الفدائيين ، عمد ، بمعونة المخابرات والشرطة ، إلى قتل النساء والأطفال والمرضى وكبار السنّ وحرقهم ، وحوّل الأراضي المحيطة بالمعاقل الألمانية إلى أراض ميّتة .

ثمّ إنّ ذكرى الفيلق السادس علقت بأذهان الألمان على نحو أسطوري ، و«دماره» بستالينغراد ظلّ حاضرا في الأذهان . لكنّ الذي كاد يغيب عن الأذهان هو تورّط هذا الفيلق في إبادة يهود أوكرانيا أثناء زحفه على ستالينغراد . فالمعرض يأتي بمستندات عن مذبحة «باجي يار» التي حدثت من 29 إلى 30 سبتمبر 1941 ، وكذلك عن قتل أطفال «بيلاجا سيركوف» الواقعة بالقرب من كياف : فهنالك قُتل تسعون من الرضّع اليهود بأمر من أحد الضبّاط وبإقرار من المشير فون رايشناو ، القائد الأعلى لذلك الفيلق ، مع أنّ ضبّاطا آخرين حاولوا الحيلولة دون قتل أولائك الرضّع الذين قُتل آباؤهم من قبل .

إنّ عرض طريقة جيش الرايخ في الحرب بالأمثلة المذكورة من يوغوسلافيا وأوكرانيا وروسيا البيضاء ، والحكم عليها بأنّها طريقة إجرامية أدّى إلى الاعتراض القائل بأن هذا الحكم مبني على تعميم لا يجوز . وظلّ هذا الاعتراض يتكرّر في المناقشات العلنية حول جيش الرايخ . والواقع أنّ هذا

كثرة الغابات في الاتّحاد السوفياتي كانت من أسباب نجاح حرب العصابات



الاعتراض يحجب وراءه ، في الأغلب ، نزعة من أصحابه إلى التبرير والإنكار .

وبات القائمون على معرض هامبورغ مقتنعين بأنّ خطّةً إعلامية تمويهية واسعة كانت مصدر ظهور الخرافة القائلة باستقامة جيش الرايخ و «نظافته» . وقد وضع هذه الخطّة منذ نوفمبر 1945 : براوخيتش ، ومانشتاين ، وهالدر ، وفاريمونت ، وفيستفال ، وهم من جنرالات الرايخ ، ثمّ دخلت هذه الخطّة من بعدُ حيّز التطبيق بنجاح متواصل .

فالذي ذُكر من نقد للتعميم غير الجائز هو في الحقيقة نقد يقع برمّته على الذين استخدموا في العقود الماضية شعار «نظافة» جيش الرايخ لتبرئته جملة وتفصيلا . أمّا المعرض ، فقد حُرص فيه شديدَ الحرص على اجتناب التعميم . إنّ حججه مدعومة بالأمثلة ، ونحن نعرف منذ وقت طويل أنّ جرائم الحرب التي اقترفها جيش الرايخ لا تقتصر على ما حدث في يوغوسلافيا وأوكرانيا وروسيا البيضاء .

وفي الواقع ، فليس ثمّة إلى الآن من عالم في التاريخ زعم أنّ «جميع الذين كانوا في جيش الرايخ مجرمون» ، فمثل هذا ادّعاءٌ غير سليم . وإنّما نحن ، عندما نطرق هنا موضوع جيش الرايخ الذي هو «مؤسّسة متكاملة» ، فإنّنا نعني في المقام الأوّل جهاز القيادية العسكرية المسؤول ؛ وهذا الجهاز أقرّ ،

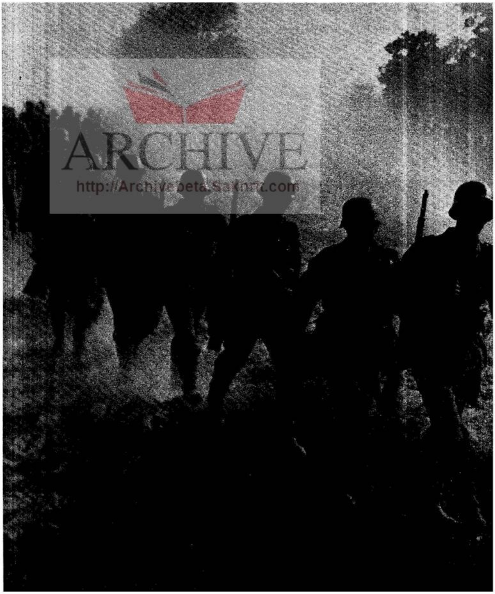


زحفُ مشاة من جيش الرايخ جنوبي كوفنو

بالفعل، خطط حرب الإبادة ونفّذها، وهي الخطط التي وضعها هتلر. إنّ المسؤولية الأولى عن حرب الإبادة تقع على عاتق قيادة الجهاز الحربي، أي كبار الضبّاط في القيادة العامّة وقوّاد الفرق العسكرية؛ فهذه القيادة هي الممثّلة لجيش الرايخ من حيث هو جهاز عسكري قمعي، قمّتُه تأمر وقاعدته تأتمر.

إنّه إذن من الخطأ أن نضع على درجة واحدة من المسؤولية الجنرالات من ناحية، ومن ناحية أخرى ملايين الجنود الألمان الذين أُجبروا في غالب الحالات على الخدمة العسكرية وصاروا مطّلعين على الجرائم، أو حتّى مشاركين فيها. فمسؤولية الجنرالات على حرب الإبادة أعظم أضعافَ الأضعاف، فهم الذين أصدروا الأوامر المشحونة بالعنصرية المحضة ممهّدين لقتل المدنيين وأسرى الحرب.

غير أنّ التذكير بهذه الحقيقة – التي هي في الواقع بديهية – لم يوضّح بعد إلى أيّ مدى تورّط «الرجل العادي» في جرائم الحرب، بعدما جُنّد في جيش الرايخ ولبس البدلة العسكرية؛ أي ما هو مقدار مسؤوليته الفردية عن تلك الجرائم. صحيحٌ أنّ جيش الرايخ كان «مؤسّسة استبدادية» ذات نظام انضباطي وحشي، لكنّ هذا وحده لا يفسّر دوافع الذين ساهموا في تلك الجرائم.



أساتذة لطبِ الإنقاذ في بلاد الفراعنة؟

أحدثَ طبيب ألماني مختصّ وباحث في تاريخ الطبّ زوبعة لدى المختصين في علوم القدماء. فالمعروف أنَّ الحديث عن الفراعنة يرتبط دائمًا بالمبالغة، فتزعم نظرية طبيب التخدير أندرياس أوكليتز من برلين أنَّهم عرفوا تقنية التنفس الاصطناعي؛ لأنَّ الأطباء المصريين في العصر الحجري امتلكوا، في زعمه، أدوات لإنقاذ المصابين بالإغماء، كالملدوغين من العقارب والأفاعي، كالأنبوب الذي كانوا يدخلونه في الجوف لإجراء التنفُّس الاصطناعي لهم. ودليل أوكليتز على ذلك عصا معقوفة تدعى نتجيرتي طولها حوالي عشرين سنتمترًا كان الكهنة المصريون يستعملونها في طقوسهم استعمالاً غامضًا، فكانت توضع مع المومياء لحاجة إليها في طقوس فتح الفم الخاصَّة بالبعث السحري من الموت. وقد صنع الطبيب أوكليتز أنموذجًا طبق الأصل منها، وذكر أنَّ الغرض الحقيقي من هذه العصا السحرية هو «رفع لسان المساء لفتح مجرى التنفُّس كي يمكن إدخال الأنبوب في الجوف».

فإذا كان منظار الحنجرة الحديث يقدِّم العون اليوم في معالجة المرضى بتوقُّف التنفُّس، فإنَّ عصا نتجيرتي كانت، فيما يرى أوكليتز، تُدفع في البلعوم لتجد طريقها إلى القصبة الهوائية. وقد عرض أوكليتز أنموذجه لهذه الآلة المصنوع من الفولاذ للاختبار. ولم تلق محاضراته التي جعل عنوانها: «الإنعاش القلبي الرؤي بالتنفُّس الاصطناعي» اهتمامًا لدى المختصِّين فحسب، بل قابلها بعضهم، وخاصَّة اللغويون، بالسخرية والتهكُّم، كما يحدث غالبًا للأفكار والنظريات الجديدة.



والشبه بين أدوات الجراحة الحديثة وعصا نتجيرتي يثير الدهشة، لا من حيث الشكل فحسب، بل من حيث الموادُّ المصنوعة منها، فهنا الفولاذ الذي لا يصدأ وهناك الحديد النيزكي المشتمل على نسبة عالية من النيكل. وقد بحث قدماء المصريين متعمّدين عن «المعدن السماوي» المسمَّى بجا، كي يصنعوا منه «أزاميل من خام الحديد»، وبات اليوم معروفًا أنَّ المراد بذلك قطع الأحجار النيزكية التي تكون بحجم الجوزة، أو رأس الإنسان. ولذا، فإنَّ تلك العصا التي صنعها قدماء المصريين قبل توصُّل الإنسان إلى استخراج خام الحديد من باطن الأرض بزمن طويل كانت أهمَّ طقوس الموت عندهم، أي طقوس فتح الفم. وقد كانت عملية «الإحياء والبعث» معروفة قبل زمن السلالات. وقد كان جميع الملوك الآلهة، كخوفو، وتوت عنخ آمون، ورمسيس الثاني يعالجون بعد وفاتهم بتُلك العصا. وكان الباحثون يظنُّون أوَّل الأمر أنَّ هذه الطقوس كانت خاصَّة بالتمثال المسمَّى كا، أي تمثال المتوفَّى. غير أنَّ البليونتولوجيين، أي الباحثين في أشكال الحياة كما تمثِّلها المتحجِّرات أو المستحاثات من جامعة فرايبورغ أثبتوا استنادًا إلى وجود جروح حول الفم والشفتين أنَّ سبب تلك الجروح هو الاحتكاك الناشئ عن إدخال عصا نتجيرتي في الفم.

وهكذا يظن أوكليتز الآن أنَّه اكتشف المنطق الحقيقي لما كان يفعله قدماء المصريين، فلم يكن ذلك في الواقع سوى ضرب من طبِ الإنقاذ الذي مارسوه لمساعدة الذين قد يفقدون الحياة بسبب العجز عن التنفُّس على تجاوز تلك الحالة. أفيكون هذا التفسير صورة من الخيال الخصب لهذا الطبيب المختصّ بالتخدير؟ إنَّ المؤكَّد هو أنَّ عملية إدخال أداة في الجوف معروفة منذ زمن طويل، فمن ذلك دفع أنبوب ذهبي بالإصبع إلى القصبة الهوائية. وهو ما وصفه ابن سينا بالطريقة العربية لهذا العملية. والمؤكَّد أنَّ بردية - وهي بردية سميث - تبرهن عن المستوى الراقي للطبّ عند قدماء المصريين، إذ تصف العمليّات الجراحية على الجمجمة ومعالجة الكزاز، وإنْ كانت هذه البردية لا تتحدَّث عن نجاح تلك العمليات وخروج المرضى منها سالمين، غير أنَّ قدماء المصريين امتلكوا آنذاك ثروة ضخمة تتجاوز 800 من العقاقير والأدوية كانوا يعالجون بها المرضى. (MSt)

السودان . الحرب المنسية . معرض للصور الفوتوغرافية في كولونيا

لست تجد الهوَّة بين الشمال والجنوب واسعة في أيّ مكان من الدنيا كما تجدها في السودان، فمنذ عقدين ابتُلي القسمان بحرب أهلية ضروس. ويُقدَّر عدد الذين ماتوا خلال النزاعات العسكرية بنحو مليونين، وفرَّت ملايين أخرى، لتعيش في أحياء البؤس والفقر. حدث هذا جميعه دون أنْ توليه وسائل الإعلام ما هو أهل له من الاهتمام. لهذا، أسمى المصوِّر السويسري ميشائيل فون غرافنريد (1) معرضه «الحرب المنسية»، وجعل له عنوانًا فرعيًّا هو «السودان». وهذا المعرض مقام اليوم في المعرض الكولوني تسونددورفر فيرتورم (2). ويتَّصل عمل غرافنريد، وهو ابن أربعين سنة، بتراث المصوِّرين الإخباريين الكبار في الخمسينات والستِّينات. واتَّسمت الصور المعروضة المأخوذة باللونين الأسود والأبيض بأنَّ المصوِّر لم يفرض نفسه فرضًا فيها، ولكنَّه اعتنى، في الوقت نفسه، بالتفاصيل أيَّما عناية. ولا يكمن التأثير الذي تتركه هذه الصور في النفس في العناصر الدعائية، بل على العكس، فالصور لا تجاوز أنْ تكون ملاحظات هادئة، تنحاك معًا لتروي قصَّة هذه الحرب. وأثَّرت في غرافنريد مشاهد الأطفال الجوعى ومناظر

(1) Michael von Graffenried (2) Zündorfer Wehrturm



المعاقين، فأدَّى به هذا إلى التعاطف مع الجنوب، ولم يسع إلى إخفاء ذلك في الصور، غير أنَّه، على أيَّة حال، لا يعرض المسألة بحسب النمط التقليدي الذي يقسم الصراع إلى صراع خير وشرّ، وضحايا وجلاَّدين. فهو يعرض بمزيد من الضيق مشاهد من معسكر للتدريب في الشمال تُدرَّب فيه فتيات على حمل السلاح. ثمَّ ما يلبث أنْ يلحظ والأسى يملأ نفسه أنَّ الفتيات الصغيرات يتقدَّمن جنود الحكومة في حقول الألغام.

ويجيء تناول غرافنريد للسودان مشابهًا لتناوله لجزائر الذي دام عدَّة سنوات، فقد اعتنى فيهما بتحليل الأوضاع في البلاد، وبوصف الأحوال القائمة فيهما. وهو يختار في ذلك أنْ ينظر إلى الأمور نظرة موضوعية، حيث تتجلَّى الوقائع. فحيث يستغلق العالَم على الإدراك، تنبثق عن هذه الموضوعية نظرة صوب عالم الأحلام. عندها يرى المرء من خلال الأغصان المتشابكة للشجيرات شبحَ إنسان يحمل متاعًا ثقيلاً، يرحل إلى المجهول، يرى فيه المصوِّر رمزًا لليأس.

(R.G.)

رسوم صخرية وأدوات حجرية من كِلْوة

تقع كلوة في المنطقة الصخرية الموحشة من جبل طُبَيق في الشمال الغربي من السعودية، وليس ثمَّة طريق إلى هذا الموقع في تلك المنطقة المقفرة. وقد بادل الأردنُ منطقة جبل طُبَيق الصحراوية هذه مع السعودية منذ سنوات مقابل حصوله على نحو ثلاثين كيلومترًا على الشريط الساحلي على البحر الأحمر. على أنَّ الباحثين الألمان بدءوا دراسة هذه المنطقة منذ العقد الرابع من هذا القرن؛ إذ وصلت أوَّل بعثة ألمانية في خريف عام 1934 إلى كِلْوة لدراسة الرسوم الصخرية فيها. وكان الروَّاد من الباحثين الإنكليز والأميركان سبقوا قبل ذلك بسنوات إلى اكتشاف رسوم في الصخور، ومواقع فيها أدوات حجرية إسفينية من عصر ما قبل التاريخ، وبقايا مستوطنات بشرية قديمة. وتقع كلوة في منخفض رملي تحيط به جبال وعرة فريدة، وقد أدَّى هطل الأمطار إلى تكوُّن بحيرة صغيرة في وسطها، ويوجد على ضفَّتها الشمالية دير يتألَّف من ثلاثة أبنية مكعَّبة الشكل من الحجر يعزى إلى إحدى الطوائف القبطية نحو عام ألف للميلاد. ويبدو أنَّ كلوة كانت موقعًا للاستيطان قبل ذلك بكثير، ويدلُّ على ذلك مواقع المكتشفات الأثرية الواسعة حول الدير، حيث تتلألأ في مواضع كثيرة مجموعات من الأدوات المصنوعة من حجر الصوَّان تحت أشعَّة الشمس تمتدُّ في عمرها من العصر الحجري القديم إلى العصر البرونزي.

على أنَّ الشيء الأهمَّ في كلوة هو رسومها الصخرية التي تعود من حيث طريقة نقشها وموضوعاتها إلى عصور مختلفة، ومن أقدمها وأكثرها شيوعًا الوعل، ثمَّ الثور، وضرب غير معروف من القطط، والجمل أحاديُّ السنام، والعظاءة، ومشاهد الصيد بالكلاب. وممَّا يلفت النظر فقر كلوة بالثروة الحيوانية إذا ما قارن المرء هذه الرسوم الصخرية بنظائرها في جبال الأطلس أو في فزَّان. ويبدو أنَّ الوعل كان يحظى بمكانة خاصَّة، أمَّا الحيوانات البرِّية التي كانت مألوفة لدى صيَّادي عصر ما قبل التاريخ فلا أثر لها هنا، وهذا يتَّفق مع ما توصَّل إليه علماء الحيوان مِن فقد عالَمِ الحيوان في تلك المنطقة في الشمال الغربي من السعودية.

(MSt)



يسـار كمال يحوز جائزة السلام التي تمنحها دور النشر الألمـانية

آلت جائزة السلام التي تمنحها دور النشر الألمـانية في هذا العـام إلى الأديب التركي يسـار كمال . وكانت دور النشر الألمـانيـة جرت منذ عام 1950 على منح هذه الجائزة لشخصية «ساهمت على نحو متميّز في تحقيق فكرة السلام ، وذلك في مجالات الأدب ، والعلم ، والفنّ في المقام الأوّل» . وكان الروائي البيرواني ماريو فارغاس ليوزا حاز هذه الجائزة في العام المـاضي ، والتي تبلغ قيمتها 25 ألف مارك .

وستمنح الجائزة في هذا العام ليسـار كمال البالغ 74 عامًا أثناء إقـامة معرض فرانكفورت للـكتاب في شهر أكتوبر . وكان كمال حاز شهرة عالمية حين أصدر عام 1955 روايته الأولى «صقري محمد» . وجاء في قرار لجنة جائزة السلام أنّ كتب يسـار «تكشف عن نظرته الثاقبة إلى الواقع في وطنه ، وأنّ هذا المحامي عن حقوق الإنسـان قد عمل على الدفاع عن الفقراء ، والمستغَلّين ، والمضطهدين لأسباب سياسية أو عرقية على نحو اتّسم بنكران الذات والشجاعة غير آبه بالسجن والنفي» ، فأصبح بذلك قدوة لـكثيرين «ممّن يدعون إلى التعايش السـلمي بين الشعوب ، والجماعات العرقية في ظلّ نظام ديمقراطي يكفل حرّية الرأي» .

وكان كمال قد انتقد في عام 1995 في مقال كتبه في المجلّة الإخبارية «دير شبيغل» السياسة التركية إزاء الأكراد انتقادًا شـديدًا ، فكان من نتيجة ذلك أنْ صـودر كتابه «حرّيـة الأفكار في تركيا» ، وحكمت عليه محكمة أمن الدولة بحكم مع وقف التنفيذ ، بتهمة التحريض ، فأقام كمال يسـار في السويد عدّة أشهر ، غير أنّه عاد بعد ذلك إلى إسطانبول .

ويسـار كمال ولد عام 1923 لأحد كبار الملاّكين في جنوب الأناضول ، وكُتب عليه أنْ يشهد يوم كان في الخامسة كيف أنّ أباه قُتل طعنًا بالخنجر على يد ابنه المتبنّى وهو يصلّي ، فأُصيب يسـار كمال منذ حينها بالفأفأة . وما كان يطيق النطق الصحيح باللغة إلاّ مغنّيًا ، فكان ينشد بحماس بالغ القصائد البطولية الشعبية . ثمّ كان يسـار الوحيد من أبناء قريته الذي تعلّم الـكتابة ، وبدأ في سنّ مبكّرة بنظم بعض الأغاني . وكان أوّل ما نُشر له من قصـائد عام 1942 في صحيفة «الجمهورية» . ثمّ عمل صحفيًا ، وتنقّل مدّة اثني عشر عامًا في الريف التركي ، كاتبًا ، من بين ما كتب ، عن تعسُف كبار الملاّك . وتُرجمت روايته «صقري محمد» إلى ثلاثين لغة .

ويزيد النتاج الأدبي ليسـار كمال اليوم على عشرين روايـة ومجلّد قصصي ، من بينها «الثلاثية الأناضولية» . وكان هذا النتاج الأدبي قد نبّه أوروبا إلى ما في التنوّع الثقافي الأصيل في بلده من حيوية .

(AP)

رئيس جديد لأكاديمية الفنون في برلين - براندنبورغ

اختارت هذه الأكاديمية في أواخر شهر مايو غيورغي كونراد (1) رئيسًا لها. وكانت أكاديمية الفنون في برلين - براندنبورغ أُسِّست عام 1696 على يدِ فريدريش الأوّل الذي أصبح بعدها مَلِكًا لبروسيا. وانقسمت الأكاديمية بعد الحرب العالمية الثانية في قسمين: شرقي وغربي، ثمّ عادت فتوحّدت عام 1989. وجاء مفاجئًا اختيارُ كونراد الذي لم يكن حاضرًا، ومن دورة الاقتراع الأولى. وهو أديب ليبرالي متحرّر من كلّ تعصّب قومي، يحلُّ الآن محلَّ فالتر ينز الذي كان يتولّى هذا المنصب منذ عام 1989.

ويكون كونراد بذلك أوّل رئيس للأكاديمية يقيم خارج ألمانيا. فتساءل بعضهم إنْ كان اختيار كونراد انعكاسًا للتمزّق الداخلي في الأكاديمية، فكأنّما أمل الأعضاء أنْ يستعين الرئيس الجديد بالبونُ الكبير بينه وبين الأكاديمية على تحديد الاتِّجاهات من خلال الخلافات الداخلية التي خلّفها توحّد الأكاديمية في الغرب مع الأكاديمية في الشرق.

وبات من الممكن بعد تولّي كونراد الرئاسة أنْ يصيب الأكاديمية تطوُّر ينسجم مع ما يحلم به هاينر مولر، والذي يدعو إليه تحت شعار «جمعية الفنّانين الأوروبيين». فالظرف متاح اليوم أمام كونراد ليبدأ بالأكاديمية بداية جديدة، إذ أنّ فترة رئاسة فالتر ينز انطبعت بطابع الاتّحاد بين الأكاديميين في الشرق والغرب. ولم تأت هذه الوحدة عن طريق اختيار الأعضاء في الأكاديمية، إذ ما كان أحد يستطيع فعل ذلك، وإنّما أُخذ في الغرب كما في الشرق بأهلية الأعضاء للعضوية في الأكاديمية التي زعمها هؤلاء لأنفسهم. وكان كلّف ذلك هاينر مولر وفالتر ينز الساعيين إلى وحدة الأكاديميين جهدًا عظيمًا. وتشكّلت الأكاديمية من جديد، ولم تكد تبدأ بعملها الحقيقي بعد.

ويشار اليوم إلى أنّ ثلث أعضاء الأكاديمية تقريبًا من الأجانب، غير أنّ هذه الإشارة الإحصائية صيغت كأنّما أُريد بها الاعتذار عن هذا الحال. وغيوركي كونراد ليس، على أيّة حال، أجنبيًا استُحضر إلى برلين ليُستعان به. فهو منذ سنوات كثيرة أحد أعضاء المستعمرة الأوروبية الشرقية في برلين، وهو يعدُّ بذلك استمرارًا لتراث بدأ في أواخر القرن الماضي، ثمّ مضى بعدها دافعًا بمثقّفين حضريين عالميين من هنغاريا، بأحسن ما تحمله هذه العبارة من معنى، وقادهم إلى الحواضر الغربية. فكانت برلين أقرب إليهم من فينًا.

والرئيس الجديد مقبل على مهام عظيمة. فقد يفهم المرء الأسباب التي دعت الأكاديميين وقت التقسيم الألماني إلى التمسُّك بتراث الأكاديمية البروسية القديمة. غير أنّ الظروف السياسية التي توجب التمسّكَ بهذا التراث ومتابعته لم تُتح، في الحقيقة، إلاّ اليوم. وكان كونراد بدأ حياته مختصًّا في علم الاجتماع، ثمّ عمل سنين عديدة في تخطيط المدن وإدارتها، وقد تحدّث في روايته الثانية الصادرة عام 1975 «مؤسّس المدينة» عن تجاربه في هذا المجال. ولا بدّ أنّ هذه الخبرات مجتمعةً تجعل منه أهلاً لمعالجة الصعوبات المختلفة التي ستمرُّ به في إدارته للأكاديمية.

غير أنّ كونراد أديب آخر الأمر، وإذا كانت الأكاديمية قد اختارت كاتبًا ليتولّى رئاستها، وليس ممثّلاً لأحد الأبواب الفنّية الأخرى، فلأنّ التجربة دلّت على أنّ الكتّاب يفوقون سواهم من الفنّانين التشكيليين والمعماريين استعدادًا للمواجهة عندما يقتضي الزمان ذلك.



غيورغي كونراد، الرئيس الجديد لأكاديمية الفنون في برلين - براندنبورغ

(1) György Konrád

المصدر: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26.5.97

WEISSES ALGERIEN
Assia Djebar
Unions Verlag, Zürich, 1996

الجزائر البيضاء
آسيا جبّار
دار النشر أونيونز فرلاغ ،
زيوريخ 1996
274 صفحة

الجزائر تترنّح ، إذ جعلها العنف تعيش منذ أجيال في ظلال الرعب والإرهاب . ويزداد الخطر مع ازدياد الانقسام داخل المجتمع ، وقد أصبح مسلسل اغتيال الصحفيين ، والكتّاب ، والمثقّفين مسلسلاً يوميًا . ويبدو أنّ هذا العنف الأعمى وسلسلة ردود الفعل من طرف المتنازعين ، حكومةً وإسلاميين ، جعلت صيحات التحذير ، وكلمات التنوير ، والآراء المعتدلة غير ذات جدوى بالرغم من أنّها الآن أكثر ضرورة من أي وقت مضى . ويبدو أنّ السياسة غير قادرة على التغلّب على الشرّ القابع في جحرها ، وإنّما ينبغي عليها الاستعانة ببعد آخر لتقدر على ذلك .

ويذكّرنا هذا الكتاب بأناس كانت مؤلّفته ، آسيا جبّا ، قريبة منهم ، ويروي لنا في صور أدبية خوفهم على وطنهم الجزائر ليغدو هذا الخوف مرّة أخرى مسموعًا . ويقدّم الكتاب في أكثر من عشرين مأساة لرجال ونساء صورة للمجتمع الجزائري من حرب الاستقلال حتّى الحرب الأهلية اليوم . وقد كان هؤلاء جميعهم ينتظرون الموت ، ثمّ ماتوا نتيجة مرض أو حادث ، أو ، وهذا في الأعوام الأخيرة ، نتيجة القتل والاغتيال . ومنهم شخصيات مشهورة ، مثل كاتب ياسين ، وألبير كامو ، وفرانز فانون ، ومولود معمري ، وأنا غريكي ، وطاوس عمروش ، وطاهر جاوت ، وعبد القادر علولا . وتصوُّر المؤلّفة في أسلوب عاطفي العناصر المحدّدة لأفكار هؤلاء وآرائهم ، وتبيّن طبيعة العلاقات التي ربطت بينهم ، وكذلك التي ربطتهم بالتاريخ السياسي لوطنهم .

ويثير مضمون الكتاب الحزن والكآبة ، لأنّ المرء يفتقد فيه بصيص الأمل ببزوغ الفجر الذي يبعث على التفاؤل ، ولا تتراءى أمام عينيه سوى صور رقصة الموت أو الصرخة غير الإنسانية التي شاعت في أثناء الحرب الأهلية في إسبانيا «يحيا الموت !» . أمّا قول كاتب ياسين «سارعوا إلى الموت كي تصبحوا بمنزلة الأسلاف والأجداد الذين يتحدّثون إلينا !» ، فإنّه يلوح كأنّه نقش من نقوش القبور فوق رأس كلّ واحد من الذين يحكي الكتاب مآسيهم . لكنّ هؤلاء الأسلاف لا يجدون من يستمع إليهم في جزائر اليوم .

(HvG)

MUNZINGER PASCHA
Alex Campus
Diogenes Verlag, Zürich, 1997

منتسنغر باشا
أليكس كامبوس
دار النشر ديوغينيس فرلاغ ،
زيوريخ 1997
227 صفحة

يروي كامبوس في هذه الرواية قصّة مستشرق شاب من سويسرا يدعى فيرنر منتسنغر . انتقل من مدينته الصغيرة الضيّقة ، أولتن ، في سويسرا في منتصف القرن الماضي إلى القاهرة المدينة الأخّاذة الحافلة بالأسرار للدراسة فيها . ولم يمض عليه هناك وقت طويل حتّى نزع عنه الملابس الأوروبية وارتدى الجلاّبية . وأبحر من مصر بتكليف من إحدى الشركات التجارية ، وكان قد غدا قادرًا على التحدُّث بالعربية ، عبر البحر الأحمر إلى مصوّع التي تقع اليوم في دولة إريتريا . ثمّ كانت مصوّع منطلق رحلته التالية إلى داخل شرقي السودان حيث القيظ شديد . فبلغ هناك من النجاح درجة جعلت المصريين الذين كانوا آنذاك متحمّسين لخطط التوسّع جنوبًا يعيّنونه حاكمًا لتلك المنطقة .

وقد أضاف المؤلّف إلى ذلك قصّة أخرى مشابهة تجري أحداثها في الوقت الحاضر ، وبطلها هو الشاب «مؤن» المحرّر في إحدى الصحف المحلّية السويسرية الذي يشبه منتسنغر في أنّه من مدينة أولتن ، وفي أنّه يعاني من الملل ، كما عاناه ذلك المستشرق من قبل . ويقتفي مون أثر صاحبنا إلى القاهرة كي يتعرّف أجواءها الغريبة ،

ويبحث في الأرشيف الوطني المصري عن معلومات خاصَّة بذلك المستشرق. ويعيش القارئ المعاصر عملية التحوُّل الناشئة عن الانتقال من بيئة إلى بيئة أخرى، فيتتبَّع منتسنغر باشا في رحلته المغامرة الشاقَّة إلى مناطق مجهولة غير مستكشفة، ويتتبَّع مون فيما يمرُّ به من أحداث أقلّ إثارة في زمننا هذا. وقد استطاع المؤلِّف أنْ يبعث الحياة في منتسنغر باشا، وأنْ ينقله بتصويره المؤثِّر من الماضي إلى مخيِّلتنا اليوم. ويرجع الفضل في هذه الدرجة العالية من الإتقان إلى أنَّه جعل الجزء التاريخي هو المسيطر على الرواية، في حين ظلَّت الأحداث المعاصرة على الهامش باستمرار.

وتذكِّرنا هذا الرواية، وهي باكورة إنتاج كامبوس، من حيث بناؤها برواية «الربع الخالي» لميخائيل روس، ولكنَّها تخالفها في أنَّها تخلَّت عن الحذلقة اللغوية ومحاولات التحليل النفسي التي تثير الأعصاب، ولذا فإنَّ رواية «منتسنغر باشا» رواية مشوِّقة تجمع بين الخيال والحقيقة التاريخية. (HvG)

STERN, KREUZ UND HALBMOND
2.000 Jahre Geschichte des Nahen Osten
Bernhard Lewis
Piper Verlag, Müchen, 1997

نجمة (داود) والصليب، والهلال
تاريخ الشرق الأوسط في ألفي عام
برنارد لويس
دار النشر بيير فرلاغ، ميونخ، 1997
520 صفحة

ما زال الأستاذ الجامعي برنارد لويس الذي تجاوز الثمانين من عمره ملتزمًا بألاَّ تكون مؤلَّفاته في التاريخ موجزة، ذلك أنَّ كتابه الأخير الذي يروي تاريخ الشرق الأوسط منذ ظهور المسيحية حتَّى اليوم تجاوز 500 صفحة. وقد استهلَّه بمجمل عن الخريطة السياسية والتاريخية لهذه المنطقة، وكذلك عن حضاراتها قبل الميلاد، ثمَّ فصَّل الحديث في الفصول التالية عن ظهور المسيحية ثمَّ الإسلام، فذكر أنَّ مهد الأديان العالمية الثلاثة والحضارات المختلفة يشكِّل مركزًا للأفكار، والتقنيات، والسيطرة العسكرية، والنفوذ السياسي. وقد أراد المؤلِّف ألاَّ يفوته شيء من تتابع الأحداث في الشرق الأوسط، وهي كثيرة جدًّا، التزامًا بأسلوبه في الإسهاب بالرغم من أنَّ بعضها معروف، ممَّا جعل هذا الأسلوب، أحيانًا، مملاً. وتحدَّث لويس عن ازدهار المسيحية، وتاريخ اليهودية، وعن الروابط الوثيقة بينهما في هذه المنطقة، ثمَّ واصل الحديث فيما يشبه المدخل أو المقدِّمة حتَّى بلغ منتصف القرن السابع للميلاد، وكأنَّه يتعجَّل الوصول، بعد ذلك، إلى الحديث عن ديانة النبي العربي.

ويبحث المؤلِّف في فصل عنوانه «ظهور الإسلام وازدهاره» الأحداث السياسية من البداية حتَّى بلوغ الإمبراطورية العثمانية عصرها الذهبي بحثًا دقيقًا، مبيِّنًا أنَّ التاريخ صعود وهبوط، وفعل وردُّ فعل. وتظهر في الفصول التي كتبها عن النبيّ محمّد وبدايات الإسلام وعن السنَّة والشيعة، وعن الأمويين والعباسيين، وعن هجمات المغول، وعن الأتراك، والمماليك، والحشَّاشين براعة لويس في القصّ وكذلك في المناقشة التفصيلية ظهورًا واضحًا. ويكشف المؤلِّف بفضل أسلوبه المحقِّق في عرض الأحداث التاريخية عن الدوافع التي تكاد تدفع بشخوص التاريخ إلى القيام بما قاموا به؛ فهؤلاء يتحيَّنون الفرص، وينتهزونها إذا ما لاحت، ثمَّ أنَّ وعي صاحب الرسالة برسالته والشعور بالتفوُّق هما القوَّة الفاعلة في الأحداث السياسية والعسكرية. ويبيّن لويس أنَّ الأحداث التاريخية قد تأثَّرت بأهمّية طرق التجارة، والموادِّ الخام، والسلع كما تأثَّرت بسياسة الحكّام ومطامع دولهم.

ولا يغفل لويس عن التنوُّع والواقع المعيشي طوال الألفي عام من تاريخ الشرق الأوسط، فيتحدَّث عن تاريخه الحضاري والاجتماعي، وعن الحياة اليومية، وعن حياة النخبة والعامَّة من الشعب على السواء. ولا ينسى الجماعات المضطهَدة، كالعبيد، والنساء، وغير المؤمنين. ويتحدَّث بعقلانية عن دوافع أصحاب السلطة ومصالح المتربِّعين على قمّة الهرم الاجتماعي، لأنَّه يرى أنَّ هذه المسألة ما زالت مهملة.

ويفرد الفصل الأخير من كتابه لحديث

عن المسألة الساخنة، وهي مدى التأثُّر والتأثير بين العالم الإسلامي والغرب دارسًا فيه الواقع الراهن. ويرى المؤلِّف أنَّ هذا التحدِّي المتبادل بين الجانبين هو نتيجة تاريخية للحكم العثماني الذي دام ستَّة مئة عام. غير أنَّ الانحدار التدريجي للشرق قابله دفعات من التحديث والعصرنة كذلك، كانت بدايتها مع حملة نابليون على مصر.

ويكتب المؤلِّف هذا الفصل الحسَّاس من التاريخ دون أنْ يوجِّه إصبع الاتِّهام إلى الحضارة الغربية التي ينتمي إليها، بل يجعل النخبة الإسلامية في كلِّ بلد مسؤولة عن هذه العصرنة وعواقبها الاجتماعية والسياسية بدرجة أكبر من مسؤولية الإمبريالية الغربية وسياستها الاستعمارية.

ولا يجد هذا الرأي قبولاً في كلِّ مكان، وخاصَّة لدى إدوارد سعيد الذي يضع اللوم كلَّه في الصعوبات الكبرى التي تواجهها الدول الإسلامية اليوم على الإمبريالية الغربية. على أنَّ أصحاب اتِّجاه لوم الذات بين الغربيين لن يفرحهم هذا الكتاب، لأنَّ مؤلِّفه يشير إلى التغيير الذي حدث في المئة عام الأخيرة في الشرق الأوسط ممَّا جعله بطريقة ما «يتغرَّب»، فدفع ذلك حماة الأصالة الإسلامية إلى عدِّ هذا التغريب هجومًا كاسحًا. ويقابل هذا معارضة تتفاوت قوَّة من بلد إلى آخر في العالم الإسلامي كلِّه، ولا يعرف أحد مخرجًا من هذه المواجهة بين الطرفين، ولا ما ستؤدِّي إليه من عواقب. على أنَّ النتيجة التي وصل إليها المؤلِّف، وهي أنَّه يجعل شعوب الشرق الأوسط وحكوماتها مسؤولة وحدها عن مستقبلها تذكِّر برأيه الذي سبق له إعلانه في كتابه السابق بعنوان «العرب» (انظر فكر وفن العدد 65). ويبدو أنَّ قوى المؤلِّف استُنفدت في آخر هذا الكتاب المسهب، ولو أنَّه خصَّص قدرًا أكبر منه لتحليل مسبِّبات للوضع الراهن في الشرق الأوسط بما هو عليه من تأزُّم لكان في ذلك نصح للقارئ، ولكنَّ الظاهر أنَّه لا يريد أنْ يثير مشاعر أحد. (PH)

LEERES VIERTEL. RUB' AL KHALI
Michael Roes
Gatza bei Eichborn.
Frankfurt/Main, 1996

الربع الخالي
ميشائيل روس
دار النشر غاتسا باي آيشبورن،
فرانكفورت، 1995
776 صفحة

ليس التواضع الصفة الغالبة على مؤلِّف هذا الكتاب الذي يحمل درجة الدكتوراه في الفلسفة، ويريد أنْ يكتب وصف رحلة إلى اليمن مطلع العقد التاسع من هذا القرن، ولذا استعمل ضمير المتكلِّم في كتابه دون أنْ يكون متأكِّدًا من استعماله في موضعه المناسب. ويقدِّم الكتاب في أسلوب المذكِّرات تقريرًا عن رحلة أثنولوجي ألماني إلى اليمن في بداية التسعينات وتقريرًا موازيًا عن رحلة أخرى إلى المنطقة نفسها مضى عليها قرنان، ولم تفتقر إلى المغامرة والمجازفة والأحداث الدامية. ويستطيع القارئ المدقِّق أنْ يلحظ شبح كارستن نيبور (1733-1815) الذي قام بعدَّة رحلات علمية إلى جنوبي الجزيرة العربية. وبالرغم من أنَّ المؤلِّف تحدَّث في الخاتمة بغموض عن «مجموعة من التصانيف» فإنَّه، مع الأسف، لم يمط اللثام عن إسهامه الشخصي في هذا الشأن.

ولا يشعر المرء إلاَّ في قليل من فصول الكتاب الطويل الذي يشمل نحو 800 صفحة بخفَّة الروح، أو بالأسلوب الدالِّ على موهبة حقَّة، فإنْ جاء تصوير مشهد ما بشكل طريف فكه، فإنَّه يظلُّ مفتقرًا إلى الرؤية الواضحة وإلى وصف الشخصيات، وإلى بيان الروابط بين الأشياء بيانًا يقنع القارئ.

وأوضح دليل على هذا ذلك المشهد الذي يُعلِّم فيه المؤلِّف أثناء الحرب الأهلية عام 1994 فتيان قبيلة يمنيَّة تعيش على أطراف الصحراءالرملية الشاسعة لعبة الكرة، فانتهى الأمر باضطراب التركيب الاجتماعي لتلك القبيلة. ثمَّ لا يلبث المؤلِّف «البطل» أنْ يستغرق في التأمُّل. ويتَّضح للقارئ شيئًا فشيئًا أنَّ المؤلِّف لا يستطيع في جولاته في المدن اليمنية أنْ يختار الدور المناسب لأناه الأخرى: أهو دور كاتب المذكِّرات اليومية المستمدَّة من مشاهداته دون استعانة بضروب المعرفة، أم هو دور البطل في «الربع الخالي»؟ ولذا، فإنَّ الأسئلة تتوالى: ما الذي أفكِّر فيه في هذه الصحراء؟ وهل أجد إجابات جديدة لأسئلتي؟ ولا شكَّ أنَّه يجب عليه أنْ يقرِّر هذا وحده، ولكنَّ المؤلِّف يترك هذه الأنا الأخرى للأقدار مع أولئك البدو الذين يلعبون الكرة في الصحراء، وكان الأجدر به أنْ يزدرد الحساء الذي ملأه ملحًا ورمالاً.

والواقع أنَّ الكارثة تبدأ مع الصفحات

الأولى من الكتاب في مجال مألوف، فالمشهد هو قاعة المغادرة في أحد المطارات الألمانية، وهو مكان لا يبدو غير عادي في رواية مزعومة؛ إذ تُستهل بعض الروايات، منذ صدور رواية هومو فابر لماكس فريش عام 1957 بوصف إقلاع الطائرة. غير أنّه لا يوجد هنا نقص في استعمال الكليشيهات والعبارات المبتذلة، وهذه أمثلة مقتبسة من العمل توضح ذلك: «كلّما كان تجوالنا أسرع كانت مشاهداتنا أقلّ»، أو «كلُّ سفر يعني حتمًا التفكير بالزمان». فيعجب القارئ الخالي الذهن، لكنّه يجد في هذه العبارات، على أيّة حال، تحذيرًا له ممّا سيأتي به الكتاب بعدُ. زد على ذلك إيراد الحقائق العميقة التي يمكن أنْ نجدها في دليل سياحي للسيّاح الخاصّين، فإليك، مثلاً، هذه العبارة «إنَّ الأسلوب الأسرع لفهم الآخر هو أنْ تحسَّ تجاهه بأنّه مرغوب فيه وأنْ تحمله يدرك ذلك».

وإذا أعلن المؤلّف أنّه مدين بالشكر للفيلسوف لودفيغ فيتغنشتاين (1889-1951) صاحب مفهوم «التلاعب اللفظي»، وهو عنوان كتاب له يتضمّن مجموعة من الملاحظات اللغوية والعامّة، لأنّه ألهمه أشياء هامّة في كتابه، فإنَّ القارئ لا يجد في كتابه سوى الألفاظ الفارغة المضمون؛ ذلك أنَّ المؤلّف ليس أديبًا ولا مفكّرًا، وإنّما هو مجرّد راوٍ ظلَّ بعيدًا عن بلوغ الغرض المرجو من الكتاب. كما أنّه منظِّرًا، أي واصفًا للنظريات، لم يستطع تجاستوى حلقة بحث للطلبة المتقدّمين في أحد أقسام الفلسفة إلاّ نادرًا. وتتوارد الشكوك في تنظيره عندما يصف شؤون الحياة اليومية لليمنيين، فهو يلاحظ «أنَّ اليمنيين، بمن فيهم الشباب، لا يعرفون أحيانًا التاريخ الدقيق لميلادهم». ويستنتج من ذلك أنّه «ليس لديهم تقويم أو روزنامه!»، في حين أنَّ للتقويم وظيفة مهمّة في الإسلام عند المؤمنين ليس المستشرقون والأثنولوجيون وحدهم على علم بها. زد على ذلك المشكلات التي يواجهها المؤلّف في فهم النحو العربي؛ إذ زعم أنّه لا يوجد في العربية سوى صيغتين فعليّتين: إحداهما للفعل التامّ والأخرى للفعل غير التامّ: فينبغي أنْ يكون القارئ الألماني واثقًا من أنَّ العربية تملك صيغًا للتعبير عن الحدث في الماضي، وكذلك في المستقبل. وممّا انفرد به المؤلّف أنّه ابتدع لنفسه طريقة خاصّة غير مألوفة في الرسم الإملائي للكلمات من حيث استعماله الحروف الصغيرة في أوائل الكلمات، وضمه بعض الكلمات إلى بعض في كلمة واحدة طويلة، فكأنّه يريد أنْ يقدِّم لقارئه أنموذجًا عن الاضطراب المتوقع الناشئ عن إصلاح نظام الرسم الإملائي في ألمانيا.

ما كان الحقُّ لهذا الكتاب أنْ يكون له أيُّ صدى لو لم يخرجه نقّاد الأدب الألماني من مجموعة كتب الأدب المعاصر المثيرة للملل ليجعلوه من ضمن الكتب التي يروّجون لها. وهذا أقرب إلى أنْ يكون نوعًا من تطبيق نظرية عالم النفس بافلوف في الفعل المنعكس الشرطي في الزوايا الأدبية في الصحف الألمانية التي تشكو ممّا ينتجه الكتّاب والأدباء الألمان؛ ولذا فإنَّ لعاب محرّريها يسيل فرحًا عندما يصدر كتاب ضخم الحجم على غير توقّع. وكُتب أنَّ كتاب «الربع الخالي» يجمع «المعرفة والشعر»، ذلك أنَّ القارئ العارف المدقِّق يذكر ملاحظات توماس مان التي كتبها عام 1928 عن رواية «يوسف وإخوته»، وهي قوله: «إنّني أعمل منذ زمن في تأليف رواية رديئة لا نظير لها في الرداءة ستقدِّم للنقّاد فرصة كبرى للنقد اللاذع».

على أنّه ليس من داع لتخوُّف مماثل لدى مؤلّف هذا الكتاب؛ لأنَّ النقد الأدبي اليوم هيِّن ليِّن. ولكنّنا نقول إنّه لا يجوز أنْ نعدَّ كلَّ ما يُنشر في أيّامنا هذه ويسمّى «رواية» من الأدب الحقّ. فهذا الكتاب ليس سوى تقرير مضطرب ثقيل الظلِّ يشعر النقدُ الأدبي الألماني أنّه ضمن اختصاصه، وحسبنا هذا سوءًا. (PH)

◄

صورة الغلاف الداخلية في الخلف: فولفغانغ متهوير: «رجل على الشاطئ»، نقش خشبي، 41 x 24,6 cm

صورة الغلاف الخارجية في الخلف: صورة نحاسية من رسم ماريا سيبيلاً مريان لفراشة «نسّاج المرجان» ويسروعها (في عدّة أطوار) وخادرتها، وهي فراشة من فراش الليل بسورينام